الفن والمجتمع

تأليف

هربرت ريد

أستاذ الفنون الجميلة بجامعة أدنبرة

ترجمة وتعليق

فتح الباب عبد الحليم

مراجعه

محمد يوسف همام

الكتاب:الفن والمجتمع

الكاتب:هربرت ريد

ترجمة وتعليق: فتح الباب عبد الحليم

مراجعة : محمد يوسف همام

الطبعة: ٢٠٢٠

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

ريد، هربرت

الفن والمجتمع/ هربرت ريد، ترجمة وتعليق : فتح الباب عبد الحليم، مراجعة : محمد يوسف همام– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٢٧١ ص، ١٨ سم.

الترقيم الدولي: ٩ – ٩١ – ٦٧٧٤– ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ٥٢٤٢ / ٢٠٢٠

الفن والمجتمع





مقدمة المترجم

يبدو لي وأنا أكتب تصديراً لهذا الكتاب "الفن والمجتمع" أنه أول كتاب ينشر باللغة العربية في موضوع التربية الجمالية عامة والتربية الفنية خاصة، فكل ما تحويه المكتبة العربية حتى الآن بضع كتب أولية وإن كان ولابد من الاعتراف لمؤلفيها الفضلاء بفضل السبق في هذا الميدان، كما أنه لابد من الاعتراف كذلك لكتابنا هذا بالشمول للموضوع والبحث العلمي المنتظم.

ولقد كان هذا الكتاب ضمن جائزة تفوق أعطيتها من معهد التربية للمعلمين ولكني كنت من قبل أقرأ فيه لاسيما وأن شهرة المؤلف لم تدع مهتما بالفنون إلا طرقت أذنه، وقد دفعني إلى نقله إلى العربية أمران: الأول أن الكتاب يحوي نقاطا هامة تصحح كثيراً من معلومات فنية خاطئة تتداول على ألسنة البعض وأنا تواق إلى تصحيحها، خاصة وأنها تتعلق بجوهر العمل الفني وقد نشأ عنها اتجاه يرمي إلى حصر الأعمال الفنية في الرسوم العارية أو ما يترتب عنها من ظهور النواحي الجنسية السافرة، والأمر الثاني أن به هو معلومات جاوز التوفيق فيها المؤلف فجاءت خاطئة ولكن براعة المؤلف في الأسلوب والصياغة تجعلها تمر دون أن يلحظها كثير من الناس ومن أمثلة ذلك الشيء الأخير أمور تتعلق

بنشأة الدين في المجتمعات الإنسانية، وقد حرصت أن أعلق عليها في نفس صفحاتها حتى يستطيع القارئ أن يقارنها بما كتبت عنها. ولا أنسى أن أشكر في هذا الموضع أخي الأستاذ حسن صبري يوسف لمجهوده القيم في ذلك، فلقد بين لي بدقة ما أرتكز عليه من أصول علمية في الفقه الإسلامي والعلوم الاجتماعية فيما يتعلق بهذه التصحيحات.

ويعالج هذا الكتاب الفن من حيث هو ظاهرة اجتماعية تتفاعل مع الظواهر الاجتماعية الأخرى، ولقد اعترف المؤلف أن الكتاب بهذا الشكل يحتاج إلى معالجة واسعة النطاق لا يوفيها حقها إلا كتاب في حجم دوائر المعارف، ولذلك فقد اقتصر الكتاب على معالجة النواحي الأساسية التي تهتم الرجل المثقف وبخاصة الذي يشتغل بمسائل التربية والتعليم. وقد راعيت في نقله إلى العربية وضوح المعنى وسهولة العبارة والمحافظة بكل دقة على ما يقصد إلى الكاتب، وقد احتفظت ببعض الكلمات مكتوبة باللغة الإنجليزية إلى جوار العربية رغبة في تعريف القارئ بشيء من الكلمات الأجنبية التي قد يهتم بها في بحث مرادفها العربي، وأرجو أن يجد القارئ فيه غايته وأن يدرك أنه ربما كان هذا الكتاب أول كتاب في موضوعه ينقل إلى اللغة العربية في وقت جل ألفاظ هذا الموضوع واصطلاحاته الفنية الفرنجية– إن لم تكن كلها– لم تحظ فيه بشيء من اهتمام رجال اللغة العربية حتى يصبح لها بيننا معنى عربي واضح محدد.

وهناك شيء آخر أشير إليه وهو بعض الألفاظ العربية التي جاءت في الكتاب مرادفه للألفاظ الإنجليزية المترجمة وتعبر عن مراد المؤلف تعبيراً دقيقاً لكنها قد تتضمن اختلافاً عن حقيقة معنى اللفظ الإنجليزي أو في فهم العرب لها، ومثال ذلك كلمة "الفنون الشكلية" بمعنى (Plastic arts) ولقد تداول الناس بمصر الكلمة يقصدون بها فنون الرسم والتصوير والنحت ولعلهم رأوا معنى (Plastic) في معجم اللغة الإنجليزية، والحق أن الأصل فيها لفظ (plaster) المأخوذ من أصل إغريقي معناه يصوغ في قالب، ومنه اشتقاق "البلاستسين" وهو العجينة المعروفة التي تستعمل في دروس الأشغال اليدوية، ولذلك فهي بهذا المعنى المتداول في مصر اليوم، والمعنى الذي قصد إليه المؤلف في الكتاب غير صحيحة، فاللفظ المتداول العربي والذي كثيراً ما ردده نقاد الفن في الصحف وهو "الفنون الشكلية" فيه خطآن: الأول لغوي وصحته "فنون الأشكال" والثاني أنها لا تشمل حسب معناها الإنجليزي الصحيح سوى فنون النحت والفخار والعمارة وما يشبهها، لأن اللسان الإنجليزي يقصد بمعنى الكلمة (Plastic) ما يأتي: (Plastic= pertaining or appropriate to, characteristic of, or produced by medeling or molding).

ثم يردف العلامة ويبستر في موسوعته قائلاً: (Plastic is said of sculpture, ceramics, and the kindred arts in distinction from painting and the graphic arts).

وأما باقي الفنون مثل فن الرسم والتصوير وما يشبههما فيجب ألا تسمى فنون الأشكال، والأصح أن تسمى "فنون الرسم" والإنجليز يسمونها(Graphic arts) بمعنى (Graphic arts= those fine arts as drawing painting, engraving, etc., which pertain to the representation on a flat surface).

وهذا هو المعنى الذي عرفها به الأستاذ "ويبستر" في موسوعته، ولذلك ألفت النظر أني استعملت لفظ "الفنون الشكلية" في كتابي بالمعنى الذي يشمل جميع الفنون مع علمي بما فيه من خطأ، محافظة على كلام المؤلف فلينتبه إليه القارئ، وليلاحظ ذلك.

ومثال ذلك أيضاً كلمة "الوجه الفكري" بمعنى (ideological qspect) فقد يرى البعض أنها تعني وجهة النظر التصويرية، وحاصل ذلك عند من يعربونها بذلك أن علماء الإسلام يرون "العلم" يشمل التصور والتصديق القطعي، لأن العلم صفة توجب تمييزاً لا يحتمل النقيض، ويلزمها التعلق بمعلوم. فإن كان المعلوم ذاتا أو معنى مفرداً أو نسبة غير خبرية فهو التصور. وإن كان نسبة خبرية فهو التصديق القطعي، وجميع الأشياء معروضة على العلم، وهو الميزان لها، فالمفردات يتصورها والأحكام الصحيحة يصدقها والباطلة يصدق نقيضها. وآخرون يرونها بمعنى الوجه المثالي خالطين بينها وبين كلمة (ideal) ولكني اخترت المعنى الذي ذكرته آنفا "الوجه الفكري" لأن المؤلف نفسه يقصده مقابلاً به الوجه الثاني الذي ذكره معه وهو استعمال الفن سداً للحاجات

العملية في الحياة "عمل سيارة أو فأس مثلا" ويقصد بالأول استعمال الفن للتعبير عن المثاليات والفلسفات والأفكار والأساطير السائدة في مجتمع ما. ويؤكد هذا أن أصل كلمة (ideology) في المعجم الإنجليزي هو كلمة (idea)، ويفسره أيضاً في مكان آخر من كتاب المؤلف الإشارة إليها بذلك المعنى في المقدمة وفي الفصلين السادس والسابع.

وهناك كلمة كثر استعمالها في الكتاب وهي (dialectical) وقد عربتها بمعنى "جدلي، أو ديالكيكي" كما اصطلح على ذلك رجال الفلسفة، وسأذكر ها هنا شيئاً عنها حتى يتضح المعنى المقصود منها، فقد عني الفيلسوف "كانت (kant)" بها التحليل الانتقادي العمي للمعرفة، وأما "هيجل" فقد عني بها النهج لفلسفي أو الطريقة الفلسفية للتوفيق بين متناقضات الخبرات بتأليفها نسقا أرقى (The philosophic process reconciling the contradictions of experiences in higher synthesis)، ولعله يريد بها رفع الإشكالات العارضة فيرتفع ما يبدو كأنه تناقض في الظاهر لا أنه يوفق بين المتناقضات حقيقة. ثم استعمل "كارل ماركس" اللفظ ليدل دلالة أخرى قريبة من السابقة مضيفا إليها معنى جديد جاء في كتابنا هذا، ولزيادة الإيضاح ليرجع القارئ إلى قاموس الفلسفة.

أما مؤلف الكتاب فهو غني عن التعريف لا في مصر وحدها بل في العالم المتمدن من غير مغالاة، هو الأستاذ "هربرت ريد"، ولد في بلدة بمقاطعة "بوركشير" بإنجلترا وتخرج في جامعة ليدز، ثم اشتغل

أستاذاً ومحاضراً للفنون الجميلة وتاريخ الفن بجامعات كثيرة أخص منها بالذكر جامعة أدنبرة، وكامبريدج، وليفربول ولندن. وللمؤلف أعمال جليلة في ميدان الفنون منها كتاب "التربية من خلال الفن"، "والفن والصناعة"، "ومعنى الفن"، "وأطوار الشعر الإنجليزي" وغيرها الكثير.

ولا يسعني في ختام هذا التصدير إلا أن أتقدم بالشكر لكل من عاونني في إخراج هذا الكتاب، وأخص بالذكر أستاذي الأستاذ يوسف العفيفي عميد المعهد العالي للتربية الفنية، فهو الباعث الأول لهذا العمل والأستاذ محمد يوسف همام مراقب عام الفنون الجميلة بوزارة المعارف، فقد كانت مراجعته للكتاب شاملة فكسته حلة قشيبة معنى وتراكيب، ثم لا أنسى الأستاذ محمد بدران المراقب العام بإدارة الثقافة العامة بوزارة المعارف، وأستاذي الأستاذ أحمد أحمد يوسف عميد كلية الفنون التطبيقية ثم إخواني الأساتذة على الخولي ومحمد أبي العينين الخولي وإسماعيل الحوشي وأمين عبد المجيد وأمين شريف وكثيراً غيرهم.

ولا يسعني في الختام أيضاً إلا أن أقرر أني لا أدعي الوصول إلى الكمال في إنجاز هذا الكتاب، فما من عمل إلا وهناك عمل أكمل منه، وأرجو ممن يجدون به أخطاء أن يغتفروها أولا، فما أنا إلا إنسان خطاء ثم يعلموني صوابها ثانيا مشكورين والحمد لله رب العالمين.

المترجم

مقدمة الكتاب

لا يوجد بين أنواع النشاط الإنساني نشاط خالد خلود الفنون الشكلية (Plastic arts) ولم يبق من الماضي شيء يساويها قدراً بصفتها مفتاحاً لتاريخ المدنية، فلا نزال منذ آلاف السنين نستقي من العمال الفنية الخالدة معلوماتنا عن عادات الجنس البشري ومعتقداته ولم نستعن بالسجلات المكتوبة إلا منذ وقت حديث نسبياً في تاريخ العالم، ومع أن هذه البقايا، بقايا الإحساس والتعبير، قد درست بتوسع رغبة في المعلومات التي تعطينا إياها فقد بقي الكنه الحقيقي للنشاط الفني، والذي نسميه الناحية الجمالية (Aesthetic) وهو مصدر نشأة هذه الموضوعات– مشكلة نفسية، وحتى هذا الوقت تحظى الأصول الاجتماعية للفن وكنه الصلات القائمة بين المجتمع والأفراد المسئولين عن ابتكار الأعمال الفنية بشيء غير كثير من الاهتمام. وأقصد أن أخصص هذا الكتاب لهذه المشكلة الأخيرة.

لا نستطيع معالجة الموضوع بكل فروعه معالجة وافية إلا في كتاب في حجم موسوعات دوائر المعارف، فربما يكون ضرورياً أن نراجع تاريخ الفنون عامة وأن نبين طوراً طوراً كيف نشأ كل طراز وكل طابع عن الأحوال المناخية والاقتصادية للزمان والمكان، وكيف أدمجت الفنون بصفتها أسلوباً من أساليب المعرفة والطموح الإنسانيين في الشكل العام للثقافة السائدة، ولا شك أن سيضطلع يوما ما بهذا العمل الذي قد

يكون في الحقيقة تفسيراً للتاريخ في جميع مظاهره الثقافية رجل عبقري مبرز، ويجب أن نقصر أنفسنا في هذا الكتاب على مواضيع أقل شأنا، وأقصد- بناء على ذلك- أن نقتصر على استقصاء الكنه العام للصلات التي نحسب أنها لابد قائمة بين شكل المجتمع في أي عصر من العصور وأشكال الفن المعاصر له. ولايزال هذا الموضوع واسعاً اتساعاً كافياً، ويجب أن أضع حوله بعض الحدود الأولية، فمن المهم- في المحل الأول- أن نميز بين الفن على أنه عامل اقتصادي، ذلك الفن الذي تنصف به الأشياء التي ينتجها الإنسان سداً للحاجات العملية، والفن المعبر عن المثاليات والأماني الروحية والأساطير، وهذا هو الوجه الفكري للفن. وإني أوافق كل الموافقة على هذا الرأي القائل بأن الفن في أوجهه الفكرية المختلفة صدى بشكل ما لطرق الإنتاج الاقتصادي السائدة أيضاً، وتوضيحا لذلك الفارق الذي أراه بين كليهما توضيحاً بسيطاً أقول: ليس من الضروري أن تكون العوامل التي أدت إلى بناء الكاتدرائيات في القرون الوسطى هي نفس العوامل التي أوحت وحددت الشكل الخاص الذي بنيت عليه هذه الكاتدرائيات، فقد تشير كل منهما بحق إلى عمليات تطور تتباين كل منها عن الأخرى كل التباين.

ليس المصدر الأساسي للفن إنتاج الأشياء سداً لحاجات عملية، ولا التعبير عن أفكار دينية أو فلسفية، لكنه مقدرة الفنان على خلق عالم مركب متماسك ومتناسب في ذاته، خلق عالم، لا عالم الحاجات والرغبات العملية، ولا عالم الأحلام والخيالات، ولكنه عالم مركب من هذين النقيضين، فهو عبارة عن تصوير جملة الخبرات في صورة مقنعة

مغرية، وهو لذلك السبب طريقة لتصوير إدراك الفرد لوجه ما من وجوه الحق العالمي. والفن هو ما أصبح التقليد الحديث يسميه نشاطاً جدلياً "ديالكتيكيا" يواجه مسألة واحدة قل هي مسألة العقل بنقيضها وهي مسألة الخيال، ثم ينشأ منهما وحدة جديدة أو مركباً جديداً وفق فيه بين المتناقضات.

ولقد درس علماء الاجتماع– إلى حد ما– الأنظمة المختلفة التي تظهر بها المجتمعات والأساليب الفنية التي تتفق معها، وقد فرضوا على الظاهرة التي يجب أن ندرسها نظاماً معيناً، وأما معالجتي الخاصة للموضوع فستكون معالجة استنتاجية بشكل كبير للغاية، ويعني هذا أني أبدأ بموضوع أرجو تحقيقه، هو موضوع عن جوهر الفن ووظيفته في المجتمع، لأني أعتقد أننا بلغنا نقطة تحول في تطور المدنية الحديثة أصبح فيها الجوهر الحق للفن في خطر من أن يعمي، وأصبح الفن نفسه مندثراً من جراء سوء استعماله. وليست المسألة على الإطلاق مسألة عدم مبالاة به ، فإن الفن يمكن أن يبقى والناس غير مبالين به، مثلما يدلل على ذلك تاريخ الفن في إنجلترا، ولكنها على العكس من ذلك مسألة دفع الفن دفعاً في مسائل خلقية زائفة، وخلطه وتعميته– وهو القدرة الفطرية– بطرق التحكيم الفكرية المختلفة، وجعله لا دون الآراء السياسية وتابعاً لها فحسب ولكن دون المذاهب الفلسفية أيضاً، بيد أن الفن– في اعتقادي– نشاط قائم بذاته، وسأثبت ذلك، يتأثر كسائر نواحي نشاطنا بالملابسات المادية للوجود، لا، بل طريق للمعرفة له حقيقته الخاصة وغايته الخاصة أيضاً، له صلات وثيقة بالسياسة والدين

وبكل الطرق الأخرى التي تتفاعل مع حظنا الإنساني، ولكنه- بصفته طريقاً متفاعلاً- واضح المعالم يساهم بحقه في عملية التكامل التي ندعوها الثقافة أو المدنية.

إن ممارسة الفنون وتذوقها شيء فردي، لأن الفن يبدأ نشاطاً منفرداً وإنما يصبح ضمن النسيج الاجتماعي بصورة فعلية متى يقدر المجتمع هذه الوحدات من الخبرات الفنية ويتشربها[1] وتمثل الخيوط المكونة لشكل الثقافة النشاط الفذ "فوق العادة" الذي قام به أفراد قلائل مهما كانت درجة شيوعية هذا الشكل أو اشتراكيته، وستتوقف قيمة هذا الشكل على الرقة التي تكيف بها العلاقة بين المجتمع والفنان، فالفن- كما سنرى بعد- قوة غريزية في جوهره، والغرائز قابلة للارتداد في صدفة اللاشعور إذا ما عولجت بقسوة تزيد على الحد، ونحن نبدأ بالتسليم بأن الفن لا يزدهر إلا في جو موات من الرحابة الاجتماعية والطموح الثقافي، ولكنه ليس شيئاً يمكن أن يفرض على الثقافة شهادة لها بالعلو والوقار، وإنما هو بحق شبيه بشرارة كهربائية تظهر في اللحظة المناسبة بين قطبين متقابلين: أحدهما الفرد والثاني المجتمع، وتعبير الفرد في هذه الحالة رمز أو قصة مشروعان من الناحية الاجتماعية.

([1]) قارن كتاب (Ruth Benedict: patlern of Cultures.) وفيه تقول المؤلفة: إن المجتمع بمعناه الكامل وكما ناقشناه في ذلك الكتاب ليس أبدًا كيانا ممكنا فصله عن الأفراد الذين يكونونه، فإن فردا ما لا يستطيع أن يصل إلى فاتحة ما ينتظر منه فعله بغير ثقافة بأخذ مكانه فيها وعلى عكس ذلك ثبت بعد الفحص والدراسة أن ليس في حضارة ما (ثقافة) عنصر من عناصرها إلا وهو من عمل فرد من الأفراد.

وسأبدأ بدراسة وظيفة الفن في المجتمع البدائي، ثم أنتقل منه إلى المجتمعات الأرقى في نظامها الاجتماعي التي توالي ظهورها في مجرى التاريخ. وما دامت الضرورة تدفع لمعالجة الموضوع في حين محدود فسأقتصر على أنواع من المجتمعات رحبة الجوانب، ولا أحاول تقصي التفاعل المعقد للقوى الموجود فيها، وسأجتهد في تحقيق الأخذ والرد بين الفنان وفلسفة العصر الذي يعيش فيه متقبلا فلسفة كل عصر بحالتها الموجودة بها، وفي وسعنا القول بصفة عامة أن فلسفة العصر داخلة– في غالب الأحوال– في قالب دين العصر أو أساطيره، ومن الخطر مع ذلك أن نرى ذلك الاندماج المحلي لوجهين من أوجه الثقافة– مثل فنها وأساطيرها– قانوناً عاماً لازماً، فمع أن هذا الاندماج كان قائماً في فترات هامة من تاريخ العالم– كما كان الحال في بلاد الإغريق في العصر القديم وفي الهند البوزية وفي أوربا في القرون الوسطى– فإنه لم يكن بأية حال اندماجاً كاملاً كما تدعونا إلى افتراضه البحوث السطحية التي أجريت على مثل هذه العصور. وهناك في عصور أخرى دليل يمنع التعميم منعا قاطعا، ولو أنني اقتبست الآن رأي أحد علماء الاجتماع البارزين معززاً هذه النتيجة التي وصلت إليها لكان ذلك مما يعطي القارئ الثقة، ومع ذلك فمن النادر أن يرى علماء الاجتماع الفن ظاهرة مستقلة استقلال أي شيء آخر، بل يرونه سمة ثقافية ثانوية من سمات "الحضارة"، ولكن دكتورة "رس بنيدكت" تقول: "من الحقائق التاريخية أن كثيراً ما تكون نشأ آت فنية عظيمة منفصلة انفصالاً واضحاً عن باعث ديني أو استعمال ديني، ويجوز أن يبعد عن الدين كل البعد حتى حيث

يكون كلاهما في درجة عظيمة من الرقي، ثم تشرع الدكتورة تقدم دليلاً على ذلك من المدنيات التي درستها فتقول: "إن الإنتاج الفني من الخزف وطبع المنسوجات في مدن الجزء الجنوبي الغربي من الولايات المتحدة يستوجب احترام وتقدير أي فنان من أي ثقافة، ولكن أطباقهم المقدسة "الطاسات" التي يحملها الكهنة أو توضع في المذبح رديئة، وزخارفها غير مهذبة لا نظام لها، ومن المعروف عن المتاحف أنها تهمل هذه الأشياء الدينية لهذه المنطقة لضعف مستواها الفني ضعفا أكثر من المستوى المتعارف عليه. ويقول رجال الهنود الزونيين "يجب أن نضع ضفدعة هناك" يقصدون بذلك أن مقتضيات الدين تقضي على أي حاجة فنية. ولا ينفرد بهذا الفصل بين الفن والدين سكان هذه المدن فحسب ولكن قبائل جنوب أمريكا وسيبريا ينهجون هذا النهج أيضاً وإن كانوا يعللونه بطرق أخرى مختلفة، وهم لذلك لا يستعملون مهارتهم الفنية في خدمة الدين. والأفضل بناء على ذلك أن نكشف إلى أي مدى يمكن أن يتداخل الفن والدين تداخلاً مشتركاً، وأن نكشف نتائج ذلك التداخل على كل منهما بدلاً من الكشف عن مصادر للفن في موضوع هام من الناحية المحلية وهو الدين كما كان يفعل النقاد القدماء أحياناً".

إن الدليل الأمريكي الذي تسوقه "دكتورة بنيدكت" يمكن بالطبع تعزيزه بأدلة من تاريخ مجتمعات أكثر رقياً، فإن القضية العظيمة لتكسير الصور التي كادت تقضي على المسيحية في القرنين السابع والثامن من الميلاد لتلقى ضوءاً باهراً على هذه المسألة، وثمة غير المسيحية دليل واضح نجده في بلاد الفرس وفي إسبانيا يثبت إمكانية وجود الفن

منفصلا عن الدين، والحالة في إسبانيا هامة بنوع مخصوص لأننا نجد فيها منذ قرون ثقافتين متنافستين: الثقافة الإسلامية والثقافة المسيحية، أنتجت إحداهما فناً دنيوياً عظيماً يكاد ينفصل عن الدين تمام الانفصال، بينما أنتجت الأخرى تحت ظروف اقتصادية ومناخية شبيهة بالأولى فناً دينياً صرفاً.

وأظن بناء على ذلك أننا سنحكم بوجود الدليل الكافي للقول بأن للفن "طبيعته الجدلية" فليس الفن ناتجاً نتاجاً ثانوياً عن التطور الاجتماعي لكنه واحد من العناصر الأصلية التي تساهم في بناء المجتمع. والثقافات– كما تلح بالقول دكتورة "بنيدكت"– مختلفة متغايرة، ولا ينتج اختلافها وتغايرها عن السهولة التي ترفض بمقدارها المجتمعات الوجوه المعيشية الممكنة، أو اجتهادها فيها وتحسينها فحسب، ولكنه راجع أيضاً إلى العملية المعقدة الدقيقة، عملية نسج خيوط الثقافة وحبكها معا"، ولذلك يجوز إذا عزلنا هذه الخيوط التي نسميها الفن أن نفقد وقتئذ منظر الشكل العام للثقافة، وذلك كما لاحظ فرويد في حالة مشابهة لهذه أنه إذا عزل الإنسان– رغبة في البحث والاستقصاء– من كل عملية عقلية أخرى نشاطاً نفسياً واحداً كالحلم أو كالفن يساعده ذلك على كشف القوانين التي تحكم هذا النشاط، وإذا ما أعاده إلى موضعه ثانياً وجب عليه أن يستعد لأن يجد اكتشافاته قد أبهمت واختلطت بغيرها متى تحتك وتتصل بالقوى الأخرى.

تلك الحقيقة هي عذري في عدم محاولة عمل دراسة توضيحية بالكيفية التي اتبعها "سبنسر وكمت"، وإن أحسن ما يمكننا عمله هو أن نختار عصوراً نموذجية ثم نقرر علاقة فن كل عصر منها بباقي السائد من مميزات الثقافة وأماراتها.

سوف لا أزعم سوى دراسة الجزء السطحي من هذا الموضوع الخصب دراسة وافية، وإنما أريد أصلا أن أبرهن على أهميته، لأنه موضوع غريب، وإذا لم تكن أهميته منكرة بالمرة فإنها متجاهلة في أكثر الأحيان. ولقد بين كاتب مشهور هو "مستر هـ. ج. ويلز" الاتجاه الفني العام في إنجلترا والولايات المتحدة، إذ قدم هذا "الباتولوجست" في مجلدين عظيمين الأول "على هامش التاريخ" والثاني "العمل والثروة والسعادة الإنسانية"– واعترف فيهما بأنه سيقدم– دراسة لكل نواحي نشاط الجنس البشري، وسنرى أن الفن لم يشغل فيهما مكاناً ملحوظاً، ففي المجلد الأول– حيث ذكر مصادفة اسم "شكسبير" في ذيل صفحة فقط– أشار إلى "فنون الأشكال" في ستة مواضع، وفي واحد منها بين السبب لإغفاله لها ذلك الإغفال النسبي فقال "ليس الإنتاج الفني كالكشف العلمي أو الفكر الفلسفي إنما هو حلية التاريخ ومظهره لا المادة المكونة له". ثم راعى بشكل كبير ذكر الفن في الكتاب الثاني في قسم ثانوي من أحد فصوله، وخصص له خمس صفحات، وذكره مع الرياضة البدنية على أنهما منفذ للنشاط الإنساني الزائد، ذلك النشاط الذي يستطيع الإنسان أن يدخره من الحروب ومن التجارة ومن العلوم ومن النواحي العملية الأخرى ليصرف في هذه الوجوه العديمة المنفعة

لكنها مسلية ولاشك، وهي التصوير والنحت والشعر والموسيقى والرقص والكريكت وكرة القدم وأشكال الرياضة العقلية أو البدنية الأخرى.

ليست هذه وجهة نظر أصيلة جديدة فقد عززها من قبل بشيء من الجد عالم اجتماعي هو "كارل جروس"، ولكن مستر "ويلز" اقتبسها ولاشك عن أستاذه "هربرت سبنسر"، ومهما جاز أن يضفي عليها لتبدو علمية فوجهة النظر هذه عن الفن نتاج أصيل من منتجات ضيق الفكر، ولا يحتمل أن يكون لها انتشار واسع إلا في مجتمع أنجلو سكسون، فقد جعلتنا قرون عديدة من التعصب الخلقي الذميم، والعجرفة العلمية الناتجة عن التزمت والتدقيق الدينيين نافرين من الفن بخاصة متهيبين منه، وسيؤدي كتابنا هذا الغاية الموضوع من أجلها إذا ما تقبله القارئ على أنه حرب حقيقية نفاذة ضد هذا الخزي، خزينا الفكري، وهو أحط خزي فكري.

كان من الواجب خيراً من ذلك كله أن يعتبر الفن أثبت طريقة للتعبير اهتدى إليها الجنس البشري، وبهذا المعنى السالف دعا الإنسان للفن منذ مطلع فجر المدنية، فإن الإنسان يصنع في كل العهود أشياء يستعلها لمنفعته ويقوم بآلاف الأعمال التي أوجدتها مكافحته رغبة في البقاء، وهو يكافح بلا انقطاع في سبيل القوة والفراغ والسعادة المادية، ويبتكر اللغات والرموز، ويشيد صرحاً عالياً للتعليم لم يستفد معينه واختراعه، ولكنه يحس على مر العصور وفي كل طور من أطوار المدنية بعدم كفاية ما نسميه الاتجاه العلمي، لأن العقل الذي ينشئه عن مكره المحكم المنمق لا يستطيع إلا أن يعالج بنجاح الحقائق المادية، تلك الحقائق المادية التي يوجد فيما ورائها جانب كامل من الدنيا لا يتيسر مناله إلا للغريزة والعاطفة. والفن

يهدف دائماً إلى تنمية هذه الطرق للفهم، تلك الطرق الأكثر غموضاً، ولسنا نقرب أبداً من فهم الجنس البشري وتاريخه حتى نؤمن بأهمية المعرفة التي ينطق بها الفن ونؤمن بسموها بحق، وفي وسعنا أن نتجاسر فنادى لهذه المعرفة بالسمو لأنه في الوقت الذي ثبت فيه أن لا شيء فإن مؤقت فناء ذلك الشيء الذي يسرنا أن نسميه حقيقة علمية وفناء الفلسفة القائمة عليها، فإن الفن مهما اختلفت صوره– على عكس ذلك– عالمي خالد في أي مكان.

لا نستطيع إذا اتخذنا فكرة كهذه عن الفن أن نعتبر وظيفة الفنان مجرد إنتاج أشياء تدخل ضمن المجال الاقتصادي، أو بعبارة أخرى نقول: ليست وظيفة الفنان إقامة المباني وصنع الأثاث أو أدوات المطبخ وأشياء أخرى أقل أو أكثر نفعاً، ذلك لأن الفن طريقة للتعبير، وهو لغة قد تستفيد بهذه الأشياء النفعية السابقة الذكر– وتستعملها بالقدر الذي تستفيد به اللغة نفسها بالحبر والورق وماكينات الطباعة– لتؤدي إلينا معنى، ولا أقصد بالمعنى مجرد رسالة، لأن الفن يحاول في كل أعماله الأساسية أن ينقل إلينا شيئاً ما عن العالم أو عن الإنسان أو عن الفنان نفسه. إن الفن طريقة للمعرفة، وعالم الفن نظام للمعرفة ذو قيمة بالنسبة للإنسان تضارع قيمة عالم الفلسفة أو العلوم، والحق أننا لا نبدأ في تقدير أهمية الفن في تاريخ البشر إلا عندما نرى بكل وضوح الفن بصفته طريقاً للمعرفة مساوياً للطرق الأخرى التي يتوصل بها الإنسان لفهم ما يحيط به، بل ممتازاً عنها.

الفصل الأول

الفن والسحر

لا يتسنى في مجال الفن إنتاج بعض أشكاله الهامة إلا في مراحل أولية من تطوره. (كارل ماركس: نقد الاقتصاد السياسي) Critique of political Economy.

سأستعمل كلمة بدائي لمعنى ربما يكون في دائرة أوسع مما هو متوقع، فأسمى بها مرحلة من التطور، لا مكاناً أو زماناً معيناً، ولا صنفاً بذاته من الناس، ولا أضمنها على هذا الاعتبار السالف فن العناصر البدائية الموجودة في نواح مختلفة من العالم في وقتنا هذا فحسب، بل فن الجنس البشري بصفة عامة عند ما كان ذلك الفن في مرحلة نمو أولية في عصور ما قبل التاريخ، وإنا لوجدون أيضاً بعضا من أوجه الشبه الواضحة بين هذه الفنون السابقة وفن جنس بدائي أكثر منها الصلة بنا، وأقصد به فن أطفالنا الذين يبدو لي أنهم يلخصون في أعمارهم المبكرة نمو الفن في طفولة الجنس البشري.

وإن معاينة عامة لهذه الأنواع كلها من الفنون البدائية لتكشف عن كثير من أوجه الشبه وأوجه الاختلاف بينها، والبارز في هذه المعاينة أن لهذا الاختلاف أو التشابه علاقة طفيفة أو معدومة بالزمان والمكان، لأننا نجد نفس المميزات البارزة موجودة في كل منها وقد فصلت بينها جميعا

أحقاب من الزمن طويلة من غير أي اتصال واضح بينها، ويتكرر ظهور هذه المميزات لا في الأزمنة المختلفة فحسب، بل في الأمكنة البعيدة أيضاً.

ولكن قبل أن نبحث في أهمية هذه الحقائق السالفة يجب أن ندرس أولاً نقداً عاماً إن ثبتت صحته استحال علينا أن نستخلص شيئاً من مدلول الفن البدائي.

معنى تصاوير المغارات ومدلولها

لقد اقترح البعض أن ليس لنا من حق في التفريق بين النشاط النفعي للرجل البدائي ونشاطه الفني، وممن اقترحوا ذلك الأستاذ كاميل شيوار، وقد قيل إن الرجل البدائي يؤدي كل عمل يقوم به لغرض ما، صارفا النظر كل الصرف عما يسرنا أن نسميه صفات جمالية، وحتى إذا لم تستطع إدراك المنفعة التي يبتغيها من وراء شيء ما، وفرصنا بحسن نية أنه صنع لذاته، لجمال لونه أو شكله، كان ذلك مجرد جهل منا، فإننا نستطيع بمزيد من العلم أن نتبين غرضاً نفعياً، أو اجتماعياً، أو سحرياً، أو دينياً محضاً وراء أي عمل يؤديه الرجل البدائي. والمسألة دقيقة نوعا، إذ لا ينكر أحد أن وجود الصفات الفنية في شيء صنع لغرض عملي بحت يستلزم وجود القدرات الفنية، ولذلك فإن المسألة هي أن نبحث هل معرفة الصفات الفنية في شيء ما فكرة في "العقل البدائي" مستقلة عن معرفة الغاية النفعية منه؟؟ حقا، إن الفصل بين القيمتين "المنفعة

والجمال" عندنا نحن سهل نسبيا، مع أنه لا يزال من السهل أن نجد عقولاً بدائية بيننا، لا تعلق على العمل الفني إلا بقولها: "لا أستطيع أن أرى له نفعاً".

وقد أوجد الكشف عن وجود ما نسلم بأنه قدرة فنية راقية النمو عند رجل عصر ما قبل التاريخ مشكلة هامة لعلماء الإنسان، وكذلك لعلماء الاجتماع بوجه عام، والحق أنه عندما اكتشفت أول التصاوير الكهفية التي من العصر الحجري القديم، في اسبانيا سنة ١٨٨٠، شك العلماء من حفورهم في صحتها وأصالتها، وبالفعل أهملتها الأوساط العلمية على أنها أشياء زائفة، ولم يعد العلماء إلى دراسة هذه المكتشفات القديمة وقبولها إلا عندما اكتشفت في فرنسا سنة ١٨٩٥-١٨٩٧ تصاوير الصخور التي تشابهها من حيث الأسلوب، وذلك في ظروف جعلت من المستحيل الشك في حقيقتها "وإصالتها".

منذ ذلك الحين اختلفت الآراء في تفسير معنى هذه التصاوير الصخرية أو الكهفية ومدلولاتها[1] فالرأي العام يجمع على أن للتصاوير التي تكاد تكون كلها لحيوانات معنى سحرياً، ويفترض العلماء أن الرجل البدائي اعتقد أنه بعمل صورة لحيوان ما أصبح ذا سلطان عليه، وكان بذلك ناجحاً في اقتناصه لطعامه، ويقولون بناء على ذلك إن الفن البدائي إن لم يكن ذا قيمة عملية "نفعية" فهو لا شيء، ومع أن هذه النظرية

([1]) ويوجد ملخص جيد لهذا البحث برمته في كتاب العصر الحجري القديم " The Old Stone Age" قدمه مستر "M. C. Burkitt" (كامبردج سنة ١٩٣٧) الفصل ١٢.

يمكن تعزيزها بدليل من أعمال الناس البدائيين الموجودين في وقتنا الحاضر، إلا أن في طريق قبولها بدون تدعيم عقبات خاصة، كما بين ذلك الأستاذ اليفي بريل[١].

إن هؤلاء البدائيين من أهالي تسمانيا واستراليا، الذين يجوز أن نفترض أنهم قريبون في طابعهم من رجل العصر الحجري القديم، يشتغلون بالرسوم الصخرية أيضاً، وقد ثبت بدون أي شك أنها تلعب عندهم دوراً في طقوس الإخصاب[٢] فهي تجدد، وتنقح عند بدء فصل الأمطار لتؤكد خصب التكاثر الحيواني، والنباتي، بل ولتؤكد تكاثر الكائنات الإنسانية أيضاً. ولكنا إذا نظرنا إليها من الناحية الجمالية لتقديرها على هذا الأساس نجد فرقاً كبيراً بين هذه التصاوير المختصرة، بل الركيكة التي ينتجها أهالي استراليا وميناليزيا وصور العصر الحجري القديم المصقولة، الشبيهة بنظائرها في الحياة، ولذا يكون في وسعنا أن نقول إن الأولى كافية تمام الكفاية بوصفها رموزاً للطقوس الدينية، ولكن الأخيرة تتجاوز تلك الكفاية، فهي توحي بقيم أخرى.. نعم يجب علينا كما أشار "الأستاذ بريل" ألا نفرض أن لدى رجل ما قبل التاريخ نفس اتجاهنا العقلي "أي فكرتنا" عن الحيوانات، وذلك بطريق الحكم على أعماله كما نحكم على أعمال الأقوام البدائيين المعاصرين، فلا تركيب جسم الحيوان وقوته العضلية، ولا أية خاصة من خواصه الظاهرية تؤثر فيه

---

(1) La Mytholgie Primitive. Paris 1935 P.145.

(2) Cf. A. P. Elkin: The Secret Life of the Australian Aborigines, Oceania III. 1932.

بمقدار ما تؤثر فيه قواه الخفية الغامضة، ولكن يجب أن يسأل المرء ثانياً: ولم إذن صور الرجل البدائي- في العصر الحجري- مظهر الحيوانات الخارجي بهذه الحيوية وكما هي في الواقع؟

نحن في الحقيقة لا نهتم اهتماماً كبيراً من وجهة نظرنا الحالية بالسبب ذاته الذي أدى بالرجل البدائي إلى تصوير هذه الحيوانات.. ولكن شيئا آخر يجب علينا أن نفصل فيه وهو: هل هذا الاتجاه العقلي الذي نتكلم عنه يؤثر على القيمة الجمالية للصور أم لا؟ أو لنعالج المسألة بطريقة مباشرة لا تبررها المرحلة الحالية من بحثنا، فيكون السؤال: هل الفن الذي يرمز للأفكار العقلية أرقى أو أقل قيمة من الفن الذي يصور الأشياء الحية أو المظاهر الطبعية تصويراً مباشراً؟ وربما كان علينا أن نقرر بطبيعة الحال أن الصنفين من الفن لا تمكن المفاضلة بينهما، ولكننا سوف نتجنب شيئاً كثيراً من الخلط الشائع إذا قلنا بصراحة إن نوعا من الاتجاه العقلي يستلزم نوعا من الفن، ونوعا آخر من الاتجاه العقلي يستلزم نوعا آخر من الفن، يختلف عن النوع الأول.

وهناك قيد آخر لابد من ذكره: كنت قد تكلمت على تصاوير الفن الحجري القديم على أنها صور تمثل أشياء حية أو مظاهر طبعية، ولكن يجب أن يكون مفهوما أن فيها إلى جانب الواقعية الفوتوغرافية شيئا آخر، فالحق أن هذه الصور قد أختيرت أحسن اختيار لتكون طرازاً للشيء المصور، وهي مملوءة حيوية بدرجة لا نشك معها أن من أنتجها سر سروراً خالصاً في حالة إنتاج هذا العمل، وقد حاول البعض تفسير

هذا الكمال بأنه كله نتيجة لرغبة رجل الكهف في أن يجعل صوره سحرية التأثير (Par le desir d'obtenir l'efficacite) كما عبر بذلك "مسيو سكيور"، وإني أعتقد أن هذا الناقد قد زلق في التعبير عن قضيته وخسرها حينما استعمل كلمة رغبة. إن الرجل البدائي تدفعه رغبة في نفسه إلى التصوير تصويراً مؤثراً، ويرغب في أن يجعل صورة أعمق أثراً من صورة أخرى، ومعنى ذلك أنه يميز بين رسم وآخر، ولكن هذا التمييز غير مبني بالتأكيد على النتائج السحرية الناشئة عنه، والوهم كل الوهم أن نتخيل أن الفنان وصل إلى ذلك الطابع الجميل (Stylistic mannerism) الذي تميزت به صور التميز[1] بطريق المحاولة والخطأ، وقول مستر "بوركت" كانت في ذلك العصر الغابر مدارس بالمعنى المعروف بيننا تعلم فيها الطرق الخاصة بالتصوير والرسم، فرض أكثر وجاهة من سابقه، غير أن الشيء الوحيد الذي أحب أن أُوله في هذا الطور هو أن هذه الصور تبدي سلما من القيم، وأن هذه القيم ليست قيم تسجيل المظهر الحقيقي الواقعي، ولكنها قيم الحيوية، والنضارة، والقوة المثيرة للانفعال وهي الصفات الجمالية بعينها.

عندما نسلم بكنه جمال فن العصر الحجري القديم يبقى تأويل هذا الفن، كما ذكرت سابقا موضع جدال، وعلماء الإنسان في ذلك فريقان: فريق لا يعترف لرجل العصر الحجري بأية درجة من درجات الرقي العقلي

---

(1) المرجع نفسه ص٢١٠ وفيه يقول "لم تكن الأشخاص المتنوعة برسوم فنانين عابرين، ولكن كانت كلها من إنتاج فنانين محترفين رسموها لبعض الأغراض الطقوسية، ولابد أنه كانت توجد مدارس حفة تعلم طرق الرسم والتصوير.

هذه التي ينطوي عليها نظام السحر، وهم لذلك يرون أن هذه الرسوم الكهفية لا هدف من ورائها، وإنها نتاج الفراغ الإجباري في حياة الصيادين، ويعللون ما في رسوم هذه الحيوانات من حيوية، وقيم جمالية بقوة وضوح صورها التي ملأت ولابد عقول البدائيين الذين تتوقف حياتهم على صيدهم، أما الفريق الثاني فإنه يقرأ معنى سحريا في كل خط يمكن أن يجده في ممرات الكهوف المظلمة، وأما أنا فأتخذ لنفسي رأياً وسطاً، فأقول إن المعنى السحري لبعض الرسوم لا يرتقي إليه شك، ولكن ليس هناك من سبب يدفعنا للقول بأن لكل رسم هذا النوع من المعنى، فقد كان الرجل البدائي إنساناً، ولابد وأنه قد تمتع بالنشاط الإبداعي الذي وهبه الله إياه، ومارسه لذاته، أو بعبارة أخرى أقول: "نشأ الفن مستقلا عن السحر، له متابعه الخاصة، ثم أصبح بمرو الزمن فقط ذا صلة بالأعمال السحرية، وهذه الخلاصة يسندها دليل كبير".

أصول الفن ومصادره

من الصعب أن تجد كلمة في اللغة الإنجليزية تفي بوصف أقدم طراق من الفن البدائي، فإنه فن الأحاسيس، فن يغتبط بالنشاط، ويهتم بإبراز حيوية الحيوان الأساسية، أو ما نسميها العوامل المميزة له عن غيره. إن فنا كهذا لهو فن عضوي، حيوي، حسي، ويضاده في الأسلوب الفن المجرد، الذي لا يحفل بطبيعة الأشياء العضوية، بل يميل إلى مسخها إرضاء لدافع آخر، قد يكون دافعاً دينياً، أو رمزياً أو عقلياً وقد يكون دافعا لا شعوريا فقط، وبين كلا الأسلوبين الفنيين وجه شبه وهو

تلك الخاصية التي نسميها الشكل (form) لأننا لا نستطيع أن نميز الفن عن غيره من طرق التعبير الأخرى إلا بشكله فقط[1].

طبعي أن فن العصر الحجري قد مر بعملية تطور تمثل فيها التصاوير الكهفية في التميرا ذروتها العليا[2]، ولكن أي محاولة منا لاستعادة نشأة تلك العملية السالفة التي انتهت بهذا الفن إلى هذه القمة تنطوي على جانب كبير من الخطورة، لأننا يجب أن نتذكر أننا نتناول فترة مضي عليها ما بين عشرة آلاف سنة أو عشرين ألفا من السنين، وأن أي فن مسجل على مادة من المواد قصيرة العمر سريعة الفناء مثل الخشب أو الطين لابد قد بلى، وما بقيت رسوم الكهوف وتصاويرها المحفورة إلا بسبب الوقاية الاستثنائية البالغة التي أحاطت بها ضد عوادي الدهر، ولكننا بالرغم من صحة ذلك إذا اسعنا– إلى حد ما– بملاحظاتنا عن نمو القدرة الفنية عند الأطفال كان في مقدورنا أن نستعيد في أذهاننا الطريقة التي تطور بها الفن في العصور البدائية، فإذا أعطيت طفلاً ورقة وقلماً– بمجرد ما يكون هذا الطفل قادراً عل إمساك هذه الأشياء وعمره حوالي العام الواحد تقريباً– ورأيت كيف يستخدم الورق والقلم استخداماً عشوائياً لاحظت في بادئ الأمر أنه يرسم فقط خطوطاً

([1]) رغبة في مناقشة موضوع هذا التباين مناقشة أكثر إسهابا "انظر كتاب الفن الآن (Art Now) الفصل الرابع".

([2]) بوركت "نفس المرجع ص ١٨٦– ١٩٤ ويبين فيه تعاقبًا زمنيًا لأربعة أطوار أساسه خطة فنية وشاهد آخر وله علاقة بثقافات مختلفة، وتلحق صور "الالتميرا" فيه بالطور الذي يجب أن يؤرخ بقرب غاية العهود الماجدالينية.

تخبطية، وتخطيطات مبعثرة "شخبطة" ثم يصير بعدها مهتما بالحركة كل ما سجل القلم على الورق آثارها، أما الطور التالي من ذلك النمو فيمثله رسم الطفل- وهو يحرك يده حركة اهتزازية كالبندول- ثبجات منظومة "أي شخبطة منظومة" تتكون من خطوط ودوائر، تصير تدريجياً أكثر تداخلاً وأشد تعقيداً، حتى يصبح رسمه تيها من الخطوط، وبعد ذلك يلاحظ الطفل بغتته في هذا التيه أشكالاً لم يكن يتوقعها، فيلاحظ مثلا في أماكن مختلفة من رسمه دائرة وخطا أو خطين لهما في نظره شبه صحيح بأمه، وخطوطاً أخرى تتقاطع فتكون سقفا ولا تحتاج إلى خطا أو خطي حتى تصير منزلاً، وهكذا وقد ابتكر الطفل صورة شيء بطريق الصدفة، فيولد هذا فيه رغبة أو حاجة لترديد انتصاره، وفوزه فيرسم باعتناء وقصد ما رسمه سابقاً صدفه وارتجالاً[1].

هل نستطيع أن نتعقب تطوراً مماثلاً لهذا في فن رجل ما قبل التاريخ؟ أنا أعتقد أنه في مقدورنا، ففي قرقاس في منطقة البرانس (Gargas- pyrenees) علامات معرقة بالألوان عملها رجل الكهف بأصبعه على سطح الكهف الطيني، علامات لعله قام بها من غير قصد حينما كان يزحف داخل الكهف[2]، وترى في نفس الكهف رسوم أخرى لحيوانات رسمها عن قصد وبنفس الطريقة أيضاً بواسطة الأصبع على

---

(1) في كتاب (Education through Art) ص١٢١ قدمت دليلًا يفترض أن ذلك النمو التطوري غير عام بين الأطفال، فإن قلة منهم تبتدئ بعمل محاولة مقصودة لتمثيل الشيء.

(2) الرأي الذي يقوم أحيانًا على أن تلك العلامات إنما رسمت تقليدًا للخربشة التي تفعلها الدببة يبدو غير معقول نوعًا ومع ذلك فالخربشة عملتها الدببة فعلا موجودة.

سطح الطين الرطبة، وكذلك نجد مثلها في كهف بجهة لا كلوتيلد القديسة إيزابيل بالقرب من سانتندر (La Clotilde de Sania Isabel) ونجدها في "التميرا" أيضاً.

وواضح كل الوضوح في بعض هذه الأمثلة أن الأشكال التصويرية تبدو كما لو كانت تبزغ صدفة من كتلة الخطوط التي تنتج بطريق التجريح، ورجل الكهف قادر بمساعدة الضور الجليلة لهذه الأشياء[*] التي تبني مخيلته أن يحسن هذه الأشكال المجرحة حتى يخرج صورة فنية مضبوطة بمعنى أنها مطابقة للصورة التي انطبعت في عقله عن الشيء أكثر من مطابقتها لملاحظته البصرية له، والعقل بمعنى العين اللاشعورية كثيراً ما يكون أحد بصراً وأعمق أثراً من العين الشعورية المجردة.

وتوجد سمة أخرى في رسوم الكهوف، في العصر الحجري، تفصح عن هذه المسألة المتعلقة بالأصل الصدفي[1] للفن، فقد رسمت كثير من الحيوانات حول بروزات أو نتوءات طبعية في الصخر، تعطيها بروزاً شكلياً عند اكتمالها، ويبدو كأن الحيوان أوحى به أولا إلى رجل الكهف تركيب سطح الحجر أو تهيئته، وأن الرجل البدائي نمى هذا الإيحاء بعد ذلك حتى وصل به إلى صورة قريبة جداً من الصور المرسومة في ذهنه

(*) صور الأشياء التي ظهرت أشكالها التصويرية من جملة الخطوط المحفورة.

(1) نسبة إلى صدفة. أي وليد الصدفة.

للحيوان، وتؤيد البقايا القليلة التي وجدت من النحت الكامل الدور الذي لعبه الإيحاء في خلق الفن.

وحينئذ لابد وأن تأتي الخطوات التالية في الطريق لتتم مطابقة الشيء المرسوم لشكله الواقعي، فبكشف الفنان الكهفي للخطوط تظهر الأشياء وترمز لها، ولإمكانية زيادة الإحساس بواقعية الرسوم بواسط الانتفاع بأرضية مواتية يشتغل عليها، حاول بعد ذلك، كما حاول الطفل، أن يظهر الامتلاء أو الاستدارة باستعمال الخطوط، فكشف على سبيل المثال أن الخطوط التي يحفرها متجهة من الخط الخارجي للشكل إلى داخله توحي بالاستدارة بسرعة، ثم انتقل من الاستفادة بهذه الخطوط الآنفة الذكر لاستعمال مساحات الألوان وسطوحها، ثم أصبحت كل الوسائل التي يستعملها الرجل المتمدين تحت أمره عندما عرف أخيراً أن النتيجة يمكن أن تتحسن باستعمال لونين أو أكثر معا، وبالاستفادة بتدريج هذه الألوان.

فإذا ما جاز قبولنا لهذا التفسير لتطور الفن في طوره الأول "طفولته" فاجأتنا ولابد حقيقة ذات دلالة غريبة، إذ من الطبعي أن يتوقع الإنسان أن الرجل الأول– مثله في ذلك مثل الطفل– حاول أول ما حاول أن يصور الشيء كما يراه في كامل حياته الطبعية أو بمظهره الواقعي، ولما كنا نرى الأشياء على اعتبار أنها نسق، ولون، وضوء، وظل، فإن أقرب تصوير للأشياء أو أوضحه لابد وأن يبرز هذه الصفات، ولذلك كان من الغريب أن نلاحظ أن الطفل ورجل الكهف بدءا بالتجريد من

الواقع، وعمل خط مجمل للشيء مصور له حق التصوير، فهما يرسمان صورة الشيء لا نسخة منه.

الفن باعتباره موهبة فردية

تنحو كل مميزات فن العصر الحجري القديم هذه إلى إثبات أن الفن نفسه ناتج عن موهبة فردية رغم المنافع التي قصد إليها الرجل البدائي من الفن، والتي يجوز أن تكون منافع اجتماعية أو عملية، ويجب أن نستبعد أي فكرة تقول إن الرسوم نتجت بالصدفة عن وقت فراغ اضطراري عند قبيلة من الصيادين، أو أنها أشياء عملية جاءت في طريق إخراج الطقوس السحرية، دون أن يدفعنا هذا بعيدا حتى نفترض مع مسيو بوركت وجود مدارس حقيقية اكتسب فيها الفنانون البدائيون مهارتهم في طريقة التصوير. ولاشك أن الرسوم كانت مرتبطة بهذه الأنواع من النشاط ولكن وجود أفراد قلائل ذوي حساسية فذة ومهارة في التعبير كان هو الشرط الذي لابد أن يسبق وجوده إنتاجها[١].

وهنا يمكن أن ندون الدليل على ذلك من علم الإنسان الحديث، وهو يشير إلى نفس الخلاصة، فعلى سبيل المثال يقرر دكتور سيلجمان

(١) قارن قول الأستاذ بولدوين سبنسر (Native Tribes if the Northen Terriotory of Australia) طبعة لندن سنة ١٩١٤ ص٤٣٢ وفيه ما يأتي: يصادف الإنسان رسومات ممتازة رسمت على أحجار وقشور أشجار عند قبائل "كاكدو وجيمبيو وايويدجى" أو غيرها من القبائل حيث نجد تفاوتًا كبيرًا في مقدرة الرجال في هذه الناحية فيعضهم يكون أكثر من غيره إجادة. انظر أيضًا نهاية ص٣٧.

أن التعبير الفني في حفر الخشب يصل في كل غينيا الجديدة، إحدى جزائر مينالیزیا، إلى ذروته، وأن في كل مجتمع هنالك واحداً على الأقل اختصاصياً في هذا الفن، وهؤلاء الاختصاصيون صناع بالوراثة، تعلموا صنعتهم هذه عن آبائهم أو أخوالهم، وهم بدورهم يتخذون أبناءهم أو أبناء أخواتهم تلامذة، ويولي هؤلاء الصناع اهتماماً خاصا، ويطمعون على نفقة هؤلاء الذين يستعملونهم، وليس هناك من شك أن قرناءهم يقدرون أعمالهم، ويشتغل كثير من هؤلاء القرناء بالحفر أيضاً، لكن أعمالهم مع ذلك أقل قيمة بصفة عامة من أعمال الاختصاصيين[1].

وكذلك تقرر "مرجريت ميد" أن صانعات السلال من قبيلة "المنادجمر" (Mundugumor) في غينيا الجديدة هن النساء اللاتي ولدن والحبل السري ملفوف حول حناجرهن، وأما الذكور المولدون على تلك الحال فيعتقد أهل هذه القبيلة أنه قد قدر عليهم أن يشتغلوا فنانين، ليواصلوا تقاليد فن "ماندوجمر" العريقة الدقيقة وهي حفر بارز على الدروع الخشبية الطويلة، وصور الحيوانات- في أسلوب متفق عليه- المحفورة حفراً غائراً على الحراب، وتصميمات دقيقة مرسومة على المثلثات الكبيرة من قشور الشجر التي ترفع في أعياد "يام"، وهم وحدهم الذين يستطيعون نحت الأشخاص الخشبية التي تثبت بنهايات المزامير المقدسة، ومجسمات أرواح التماسيح النهرية. وما هؤلاء الرجال والنساء الذين ولدوا لهذه الفنون والمهن في حاجة إلى ممارستها إلا

---

(1) The Melanesians of British Guinea, by C. G. Seligmann M.D. Cambridge- 1910, p.36.

برغبة منهم في ذلك، ولكن لا يستطيع أحد ممن تنقصهم علامة الهبة– أي علامة الفن السالف ذكرها– أن يأمل في أن يكون أكثر من أغبى صبي[1]. إن ربط حادث ذاتي عرفي كهذا– الولادة بحبل السرة ملفوفا حول الرقبة– بموهبة خاصة، مهما كان الربط على غير أساس علمي، اعتراف بوجود اختلاف فردي في القدرات الفنية، وهكذا يعترف الأهالي بهذه الحقيقة الطبعية، ويرغبون في إعطائها أهمية حقة في التنظيم الاجتماعي، أو في النظام الثقافي، ولا يضيرنا نحن من وجهة نظرنا الحالية إلا قليلا أنهم استعملوا طريقة غير معقولة بالمرة لبلوغ هذه الغاية.

السحر البدائي

نعلم عن الطقوس الحقيقية التي مارسها رجل العصر الحجري القديم شيئاً قليلاً جداً، بل لا نعلم شيئا عنها، فلا نتمكن بذلك من ذكر حقيقة الصلة بين الفن والسحر في ذلك العصر السحيق، وسنبحث الموضوع في طور متأخر بحثاً أكثر دقة بدراسة أقوام لا يزالون يمارسون السحر، ونستطيع أن نفرض فقط أن السحر كان في العصر الحجري، كما هو في المجتمعات البدائية القائمة في هذه أيام، عملا قليل الشبه بالدين كما نفهمه الفهم العادي، ويجوز أن نقول أنه كان مظلماً سرياً قاسياً، فهو محاولة أوحت بها غريزة الاعتداء "المقاتلة" الموجودة عند رجل صادر إلى الوجود ليفرض بها إرادته على بقية الوجود الغامض الذي

---

(1) Sex and Temoerament in Three primitive Societies- London, 1935 p.172.

كان الرجل جزءا منه، ولكنه لا يجد له تفسيراً معقولاً، وكذلك نستطيع هنا أن نقول إن الرجل البدائي كان في جوهره عبد انفعالاته وكأنه عاش منفعلاً دائماً، وما ميز بوضوح كبير بين الواقع والصورة حقا، إن الصورة في خلودها- عدم قابليتها للاندراس- قد تكون أكثر جلباً للرعب من الشيء من لحم ودم، ولكن كيف يكون ذلك؟ هذا سؤال وجهه الأب دوبرز هوفر اليسوعي في القرن ١٨م، إلى الأبيبونز (Abipones) في أمريكا الجنوبية قال: "أنتم تقتلون النمور يوميا في السهل بشجاعة فلماذا إذن تخافون خوف الجبان نمراً وهمياً كاذباً في المدينة؟ فأجابوا باسمين: "أنتم معشر الآباء لا تفهمون هذه الأمور، فنحن لا نخاف أبداً النمور في السهل بل نقتلها لأننا نستطيع رؤيتها، أما النمور الصناعية فإنا نخافها، لأننا لا نستطيع أن نراها أو أن نقتلها" ويجب أن نكون على يقين أن رجل الكهف ناقش الأمور بنفس هذه الطريقة.

الفن في العصر الحجري الجديد

أريد الآن أن ننتقل إلى فن العصر الحجري الجديد، فن العهد الذي يمتد من حوالي ١٠,٠٠٠ق.م. إلى هامش العصر التاريخي مثلا، إذ من الصعب أن نحدد له تاريخاً مضبوطاً لأن السلوب الفني الذي نسميه فن العصر الحجري الجديد استمر في الظهور خلال عصور مختلفة جداً في أمكنة مختلفة في أوروبا، ولا نزال- مثلا- نجد في

الشمال آثاره ممثلة في فن اسكندناوه والفن الكلتي إبان القرن الثامن الميلادي حتى العاشر[1].

ويكاد فن العصر الحجري الجديد يختلف اختلافاً تاماً عن فن العصر الحجري القدم السابق له، إذ تختفي الصور الحية التي تمثل أشكال الحيوانات، ويختفي كل شيء إلى الحياة العضوية، وتحل مكانها أساليب مختلفة من الحلية الهندسية على سطوح الأواني الفخارية والأدوات الحجرية بخاصة، وقلما نجد غير هذا النمط، وقد قيل إن ما حدث في طبيعة الفن من تغير يبدو في ظاهره انقلابياً ليس إلا مصادفة محضة، وأن الأسلوب العضوي الذي يميز العصر الحجري القديم ظل باقياً طوال العصر الحجري الجديد، ولكنه لم يقاوم عوادي الدهر فاندثر، وذلك لأن الناس هجر واستعمال الكهوف للأهداف التي كانت مصدر نشأة فن العصر الحجري القديم، وظلوا رغم ذلك يمارسون الفن

([1]) ليس هناك نظام متفق عليه لتأريخ عصور ما قبل التاريخ، ولقد قبل دكتور "كن" (Herbet Kühn،) في آخر مؤلفاته وهو (Die Vorgeschchitliche Kunst Deutschlands) طبعة برلين سنة ١٩٣٥. التقسيم الآتي للمناطق التي كانت له بها صلة وهي أوروبا الشمالية والوسطى.

العصر الحجري القديم حوالي	٢٠,٠٠٠– ٨٠٠٠ق.م
العصر الحجري المتوسط حوالي	٨٠٠٠– ٢٠٠٠ق.م
العصر الحجري الجديد حوالي	٢٠٠٠– ١٦٠٠ق.م
العصر البرونزي حوالي	١٦٠٠– ٧٥٠ق.م
عصر الحديد حوالي	٥٠ق.م – ٣٠٠ق.م
القبائل الرحالة حوالي	٣٠٠م – ٨٠٠م
البحارة الذين هاجموا إنجلترا والسواحل الشمالية	٨٠٠م– ١٥٠م.

نفسه في مواضع أكثر ظهوراً وعلى مواد أسرع زوالاً، وأقل احتمالاً، ولكن هناك عقبات عدة تقف في سبيل الأخذ بهذه النظرية السابقة، لأنه يبدو غير محتمل ألا يبقى أي أثر من الفن الطبعي من العصر الحجري الجديد[١] إذ لابد وأن تكتشف في منطقة من المناطق المحمية نوعا ما وفي جو ملائم نوعا ما بعض البقايا المتناثرة التي تمثل هذا الفن! لكن يجب ألا نعتمد كل الاعتماد على تعليل سلبي كهذا، والأفضل أن نوجه اهتمامنا إلى الفخار، وهو المصدر الأساسي لما نعرفه عن فن العصر الحجري الجديد. أما الأواني الفخارية فتصنع من مادة سهلة التشكيل بدرجة كبيرة، صالحة كل الصلاحية لأسلوب طبعي من الزخارف كما نشاهد ذلك في فخار عصور أخرى، ومع ذلك لا نجد أثرا لأي فن طبعي من هذا النوع في كل فخار العصر الحجري الجديد، ومما لا يصدق يقينا ألا تحمل أواني العصر فناً معاصراً طبعياً لدرجة ما، وبناء على ذلك يجوز أن نستخلص أن هذا الفن الطبعي كان غير موجود بالفعل أحقاباً طويلة من الزمن.

على أن قضيتنا العامة تتعرض للخطر إذا لم نقم دليلاً على أن الفن الهندسي الذي حل محل الفن الطبعي في العصر الحجري القديم يشتمل على نفس العناصر الجمالية الأساسية التي في سالفه، وفي وسعنا بطبيعة الحال أن نثبت أن تغيرات مناخية، وأنظمة اجتماعية واقتصادية للحياة

---

(١) إلا أننا نجد بعض الأشياء الشاذة مثل النحوت الصخرية في الترويج ذات الأسلوب التلخيصي في الغالب بل الهندسي، وكذلك بعض الأحجبة والأحراز المصنوعة من الكهرمان "انظر كتاب دكتور (كن) ص٢٣٦– ٢٣١".

جديدة كل الجدة كانت عوامل تكفي أن نرد إليها طبيعة الفن الجديد المختلفة كل الاختلاف، وما أيسر هذا، ولكن أهم ما يجب علينا أن نفسره استناداً إلى مجريات الأمور العادية ليس ما حدث في طبيعة الفن من تغير، بل هو ما أصاب الدوافع الفنية في الإنسان من شلل يكاد يكون تاما، ولا أقل من أن يشمل تفسيرنا هذا اختفاء الشخصية الفنية للفرد في سيل جارف من وحدات زخرفية متماثلة تماثلا مملا تشبه فيه الإنتاج الفني الموحد الموجود في عصرنا الآلي.

تمثل أي مجموعة، أو نخبة من الأواني الفخارية في ذلك العصر، فن العصر الحجري الجديد تمثيلاً كافياً، وتقوم حلية هذه الأواني في جوهرها على مجموعات من التصميمات الخطية المتنوعة، فيها الدوائر، والمستقيمات، والنقط، والخطوط المنكسرة، وتوجد من هذه الوحدات الخطية مجموعات متنوعة لا حصر لها، ولكنها في مجموعها مملة قطعا ولئن أمكن تقسيمها بطريقة ما إلى أنواع فإنها تندرج جميعها تحت الاصطلاح "هندسي" ولا يعنينا منها الآن غير طابعها العام.

الفن الهندسي

لقد بسط كاتب ألماني من كتاب القرن الأخير وهو المهندس المعماري "جوت فريد سمبر" نظرية عن أصل الفن مبنية على هذا الطراز الهندسي فقال: "صنع الإنسان الأشياء النافعة أولا، وهي الأدوات

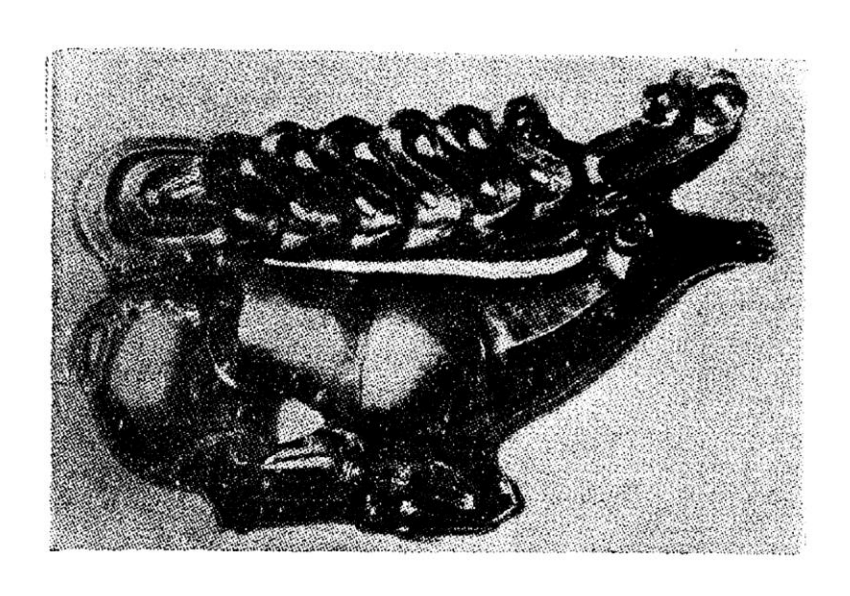
والأواني وكانت الأواني– مثلا– مصنوعة من جلود تشكل ثم تخاط، أو كانت سلالاً



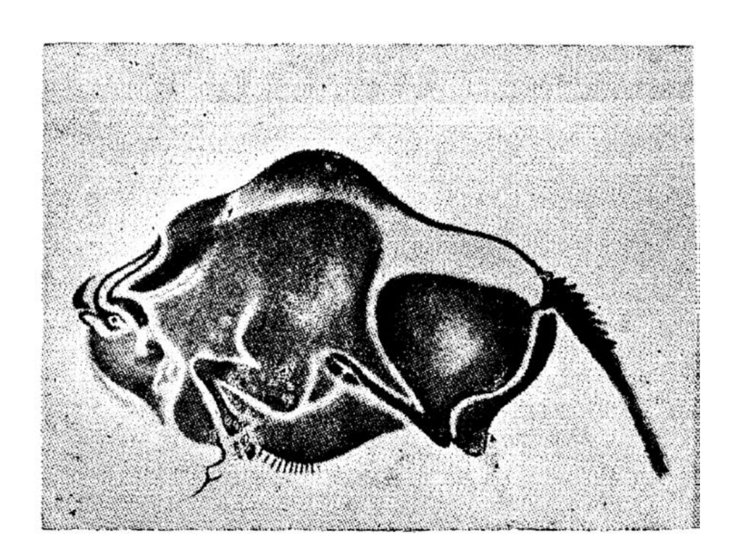
١ – فن العصر الحجري القديم– من تصاوير كهفية في بلدة (Nibux) بجنوب أفريقيا حوالي ٢٠,٠٠٠ق.م ١٠,٠٠٠ق.م



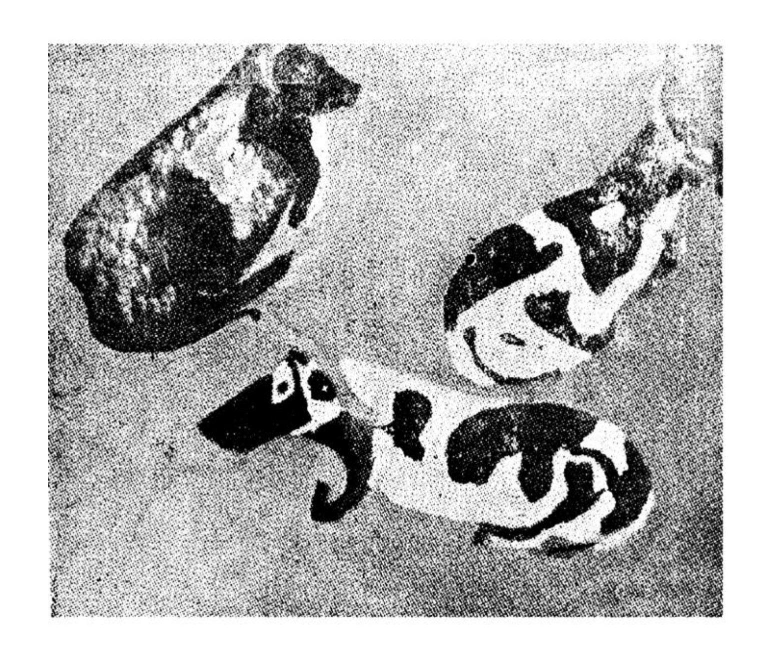
٢– تصويرة من نفس الكهف السابق تبين بوضوح السهام التي تلعبهذا الدور الهام في الحديث عن أصل الفن الحجري القديم والهدف منه



٣- حيوان الرنة: وهو زخرفة على درع ذهبية، من منطقة كيوبان"Kuban" في Caucasus القرن السادس أو السابع ق.م تقريباً.



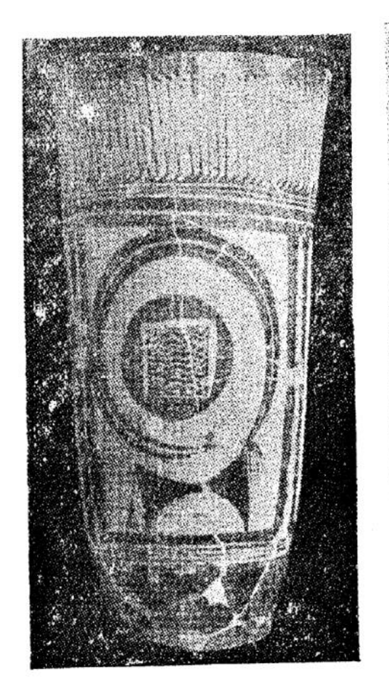
٤- حيوان بري يشبه الثور "Bison" من كهف بجهة "التميرا" بالقرب منسانتاندر في إسبانيا، وهو من العصر الحجري القديم ٢٠٠٠٠- ١٠,٠٠٠ق.م.



٥– ماشية صورها صبي في سن الثالثة عشر.



٦– تصويرة كهفية بجهة كوفالاناس بإسبانيا من العصر الحجري القديم.

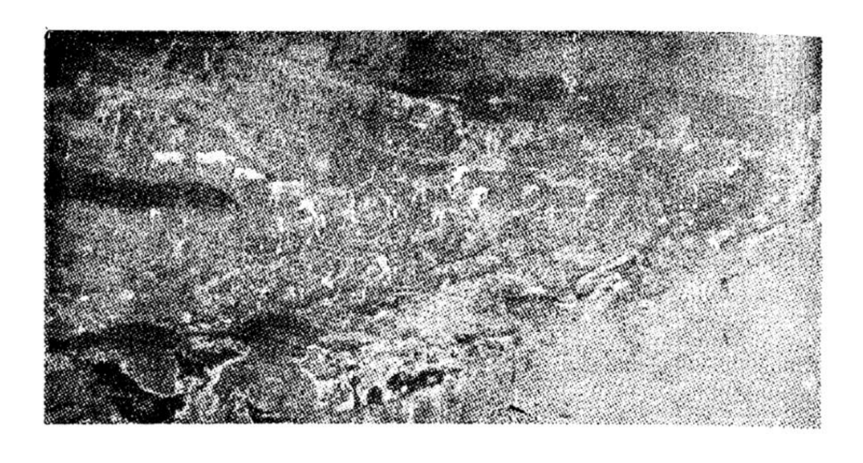




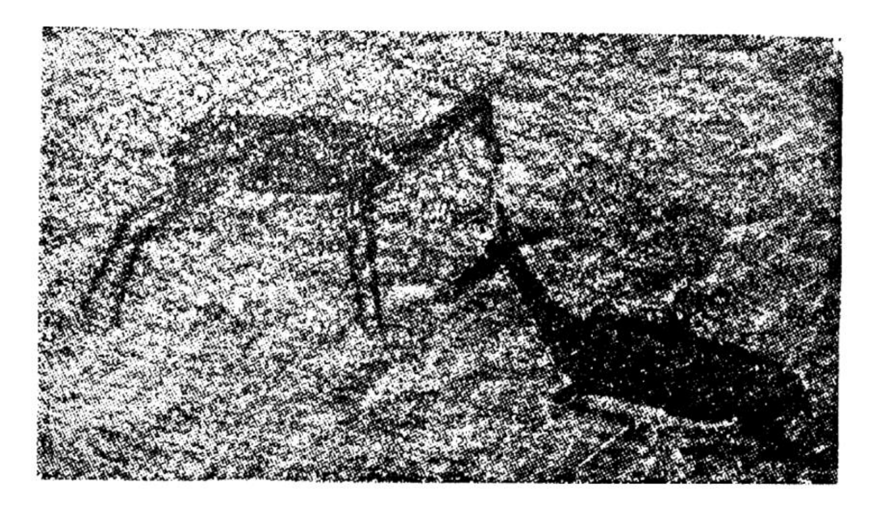
(تابع ٦) ولها المغزى الخاص من تبيان الطريقة التجريبية التي ينهجها الرجل البدائي في تحديد الشيء المراد رسمه بخط خارجي بواسطة "البقع اللونية"

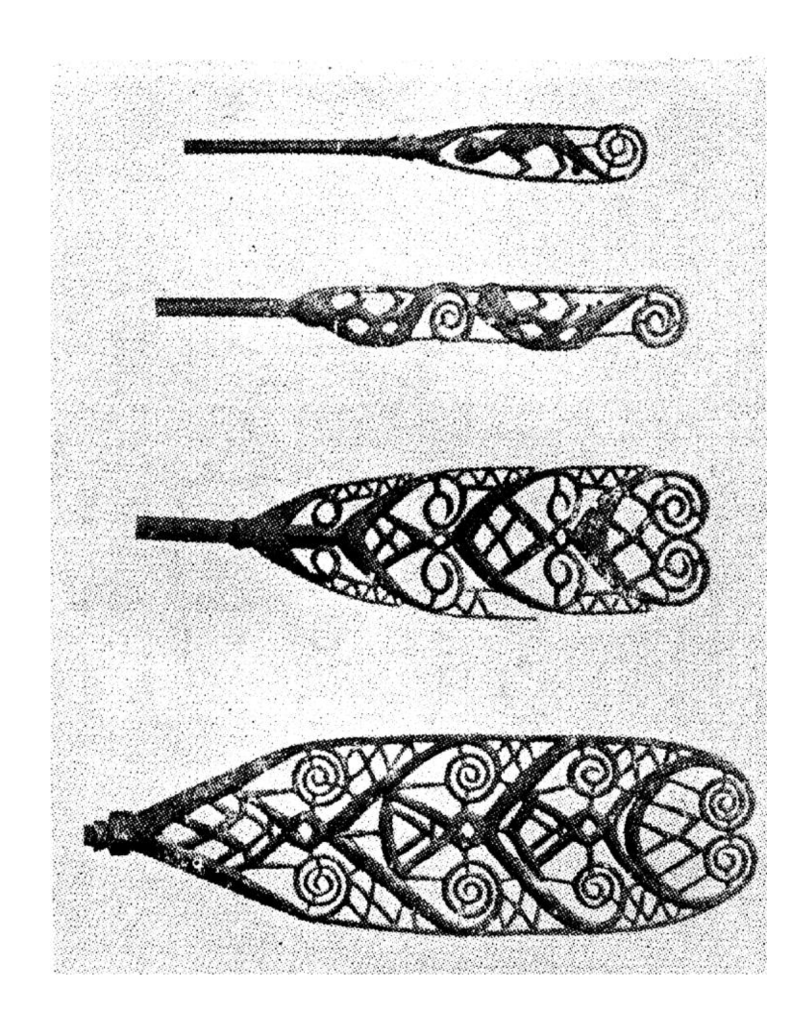
٧- درع خشبي عليه تصاوير من خليج البابون.

٨- ققدح من الفخار من سوسا (Susa) ٥٠٠٠ق.م ويوضح هذا القدح الانتقال التدريجي من الزخرفة العضوية إلى الزخرفة الهندسية، والحق أن الإنسان لا يكاد يتبين أن الإطار حول حافة الكأس مكون من طائر "البشروش" مكرراً مع أنه يمثل هذا الطائر ذاته، كما أن قرون التمثيل وهو حيوان "ماعز جبلي" تكاد تصبح دائرة مستقلة عن نفس الحيوان وكذلك يكاد جسمه يصبح مثلثين.

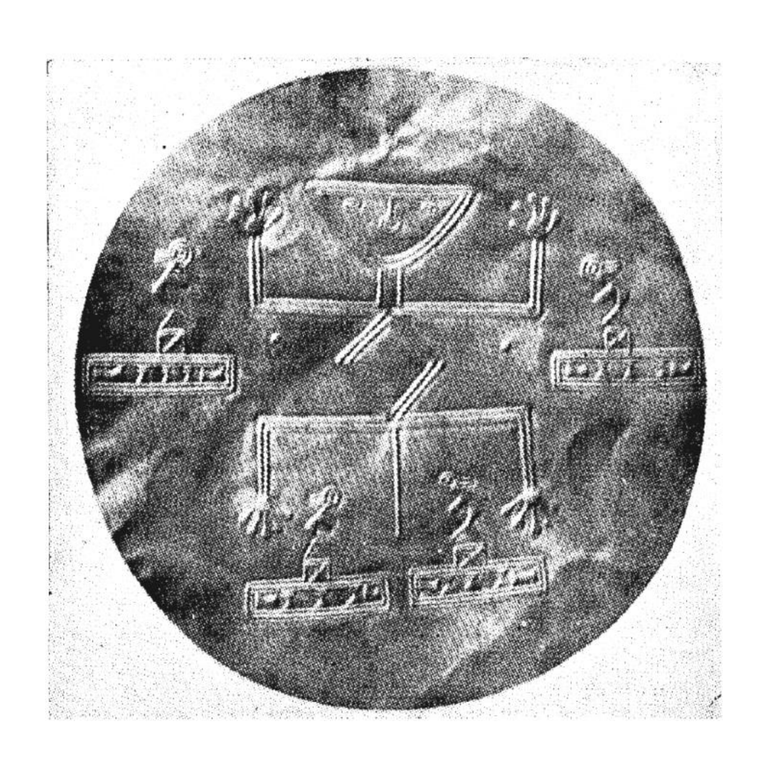








١٠– ملاوق من الكلس من جزر انكوريت (Anchorite) وليلاحظها القارئ من أعلى إلى أسفل ليشاهد أنها تمثل تطور الحلية من حلية طبعية على صورة "سحلية" إلى حلية مجردة



١١– قطعة ذهبية متداولة عليها شخص هندسي الرسم، وهي من المكسيك

١٢– تصوير كهفي من صنع سكان الأدغال في بلدة كالا (Cala) بجنوب إفريقيا.

١٣– تفاصيل من التصويرة السابقة.

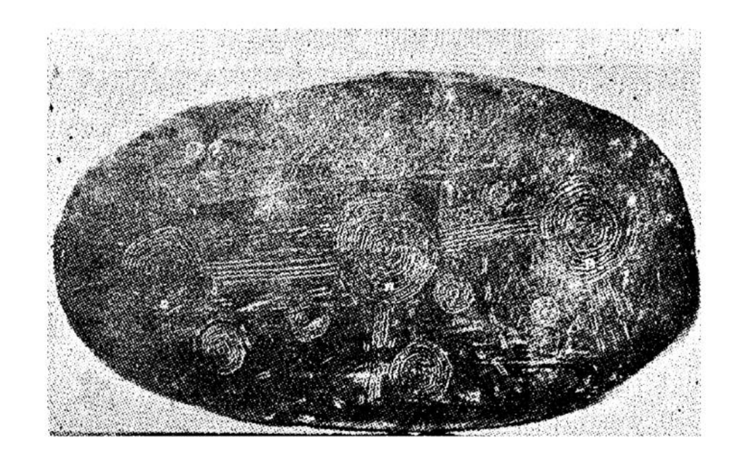
١٤– تصويرة كهفية من صنع سكان الأدغال بجنوب إفريقيا.



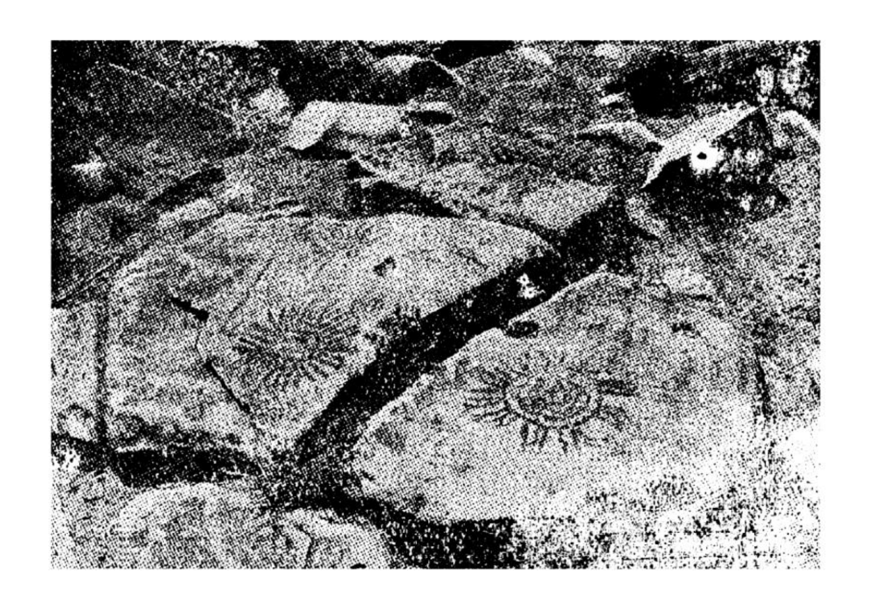
٩– آنية من الفخار مزخرفة بحلية هندسية محفورة وجدت بجهة بشائرفي ألمانيا وهي من العصر الحجري الجديد



١٥– منظر صيد آشوري، القرن السابع قبل الميلاد.

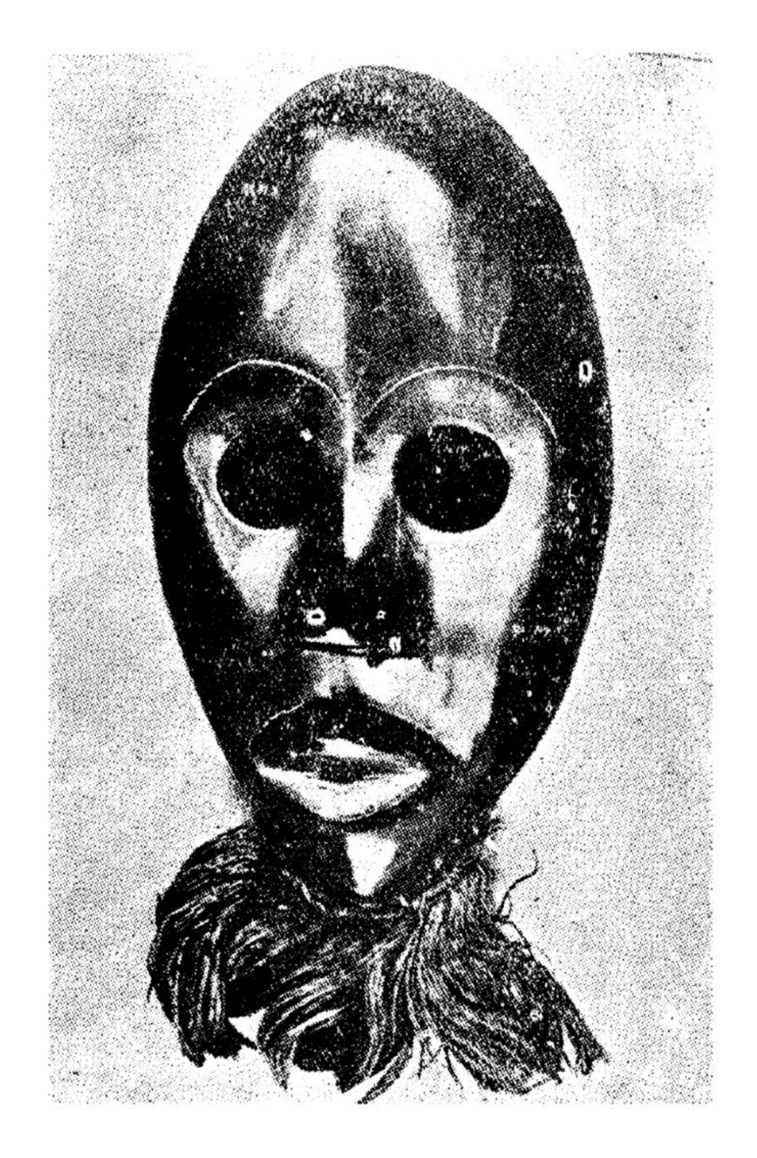


١٦- حجر شورينجا لوحة مقدسة حجرية "بلاطة" وهي من استراليا الوسطى



١٧- وحدات منحوتة في الصخر بجهة كلبفانتين (Klipfontein) بجريكولاند

(Griqualand) بجنوب إفريقيا



١٨- قناع من الخشب المحفور من ساحل العاج الغربي بإفريقيا



١٩– حيوان الرنة منحوت في الصخر بجهة ليمي (Limeuil) بفرنسا .. وهو من العصر الحجري القديم



٢٠– حيوانان منحوتان في الصخر، أحدهما نوع من الغزال أو الثيتل .. والآخر ماعز (Kudu) ليقارنهما القارئ بالرسوم المنحوتة من العصرالحجري القديم في الصورة السابقة وهما من كليفانتين بجنوب إفريقيا

من النباتات الحشيشية أو من أغصان الصفصاف المجدولة، وعندما اهتدى الإنسان إلى استعمال الطين استبدله بما سبق، واتخذ الطين أشكال الأواني المتقدمة المصنوعة من الجلد أو الأغصان أو

تراكيبها، ولكن الصانع لم يكن ذكياً في إخراج هذه الأشكال والتراكيب ذكاء يمكنه من تقليد الخرز في الأواني الجلدية، أو تقليد الحبك والزخرفة الناشئة عن تقاطع الأغصان في السلال، هذان الأمران زينا الأواني القديمة، فبدت هذه الأواني الطينية الحديثة عارية ومن غير حلية تزين سطوحها (كالسابقة) فلما تخلص الإنسان من قيود الضرورات أتقن هذه الزخارف وهذبها، حتى أصبح الإنسان بمرور الزمن قادراً على زخرفة عمله لا بالوحدات الزخرفية فحسب، بل بالتصميمات التصويرية أيضاً.. هذه نظرية تبهر ولكنها ليست وافية بالكلية، إذ تتجاهل حقيقة وجود الفن الهندسي قبل أن يعرف الإنسان بعض العمليات التي افترضت النظرية أنها قلدت، وتتجاهل الحقيقة الفاصلة وهي أن أقدم أساليب الفن التي نعرفها ليست هندسية ولكنها عضوية[1] ويجب أن نبحث عن تفسير آخر غيرها.

من الصحيح أن نرى بعض الصلة بين الفن الهندسي وطريقة عمل السلال والأواني الجلدية ومن الخطأ القول أن هذه الصلة تفسر أصل الفن على العموم فإن تطور هذين الطابعين للفن "وهما الطابع العضوي والطابع الهندسي" يمثل ما يمكن أن نسبة في غير تعقيد تأرجح البندول

([1]) أعارض ما وسعني الجهد في استعمال كلمتي هندسي، وعضوي، أو مجرد وتصويري على أنها ألفاظ متباينة وصفات متقابلة.

النسقي، أو بتعبير أقرب إلى الأسلوب العلمي نسميه تعاقبا في العملية الجدلية "الديالكتيكية" يؤلف تاريخ الفن[1].

وإذا اختبرنا مجموعة من الأدوات المصنوعة من حجر الصوان من بدء العصر الحجري الجديد فصاعداً، نجد تحسنا مضطرداً لا في دقة العمل فحسب، بل وفيما يجوز أن نسميه الصقل أيضاً، إذ يصبح نحت الحجر دقيقاً فأدق حتى يصير الحجر في النهاية ناعماً مصقولاً، وإنا لنجد بين أكثر أساليب الأدوات الصوانية دقة وتهذيباً، تلك الأساليب التي يجوز أن بعضا منها كان الهدف منه طقوسياً لا نفعياً، أدوات مزينة عن قصد بوحدة زخرفية أوحت بها من غير شك العلامات الحادثة أثناء عملية نحت الصخر.

هكذا نشأت الحليات الهندسية التي تزين فخار العصر الحجري الجديد نشأة طبعية أثناء عملية الصنع، فإن الأواني الأولى لم يشكلها الخزاف بواسطة العجلة، ولكنه شكلها بيديه، وكان يهيئ ولاشك استدارة بعضها بيده مباشرة دون الاستعانة بشيء آخر، ولكنه كان يشكل الأواني الأكبر حجما بلف حبل من الطين حول قالب من الرمل أولاً، ويفرغ الرمل من الآنية بعد ذلك، وقد كانت تنشأ في أول الأمر قهراً عن عملية لف الطين وتسويته علامات هندسية الطابع، ثم أخرج الفنان من هذه

(1) فسرنا كلمة (Style) بنسق أو أسلوب والمقصود بالبندول النسقي الأرجحة التي تبين الاتجاه نحو الأشكال تتخذ نسقًا هندسيًا أو الأشكال الأخرى طبعية النسق والأسلوب.

الإيحاءات "أي هذه العلامات السابقة" حلية هندسية ذات طابع مقصود، قصد إليه الفنان قصداً أجلي منه في الزخارف السابقة.

لكن لا يحتمل أن تحدث كل هذه الزخارف عن غير إرادة وجهت إلى ذلك الهدف، ويجب ألا تشغلنا كيفية نشأة طراز هندسي، ولكن ينبغي أن نهتم بسبب هذه النشأة، ومن الممكن القول بأن ليست المسألة مسألة إرادية بقدر ما هي لا إرادية، ونستطيع في حالات خاصة أن نبين أن الوحدة الهندسية تطورت عن تصوير طبعي، وإن كانت تلك الحالات ترجع على الدوام إلى أطوار اضمحلال في العصور الطبعية، حين يصبح الفنان ماهراً جداً في عمله مستخفاً به حتى ليأخذ في تكرار تصميماته من غير إتقان أو تفكير كثيرين، ثم ينقلها عنه فنانون آخرون ويزيدونها تشويها، وقد يصل ذلك إلى مرحلة يكرر فيها الصانع الفكرة السائدة في التصميم وهو لم يعد يعرف عن معناها شيئا، ومن الممكن في بعض الحالات أن نتعقب كل الخطوات التي تطور فيها التصميم المجرد من أصله الطبعي السابق، ويصح هذا بنوع خاص بالنسبة للفن الهندسي في البحار الجنوبية.

ويرى دكتور "سيلجمان" في الكتاب الذي اقتبست منه العبارات السابقة أنه من الضروري فحص مجموعة من الإنتاج الفني لكل مجموعة من السلالات البشرية لكي نحكم أن أصل هدف الفنان ومرماه كان تصوير الأشياء الطبيعية تصويراً وصفياً أو كان إنتاج أشكال وتراكيب سارة ثم يستطرد قائلاً: "...برغم الاتفاق العرفي القائم على هندسية الفن

المسيمي نستطيع بقليل من الخبرة أن نبين أنه كان فناً طبعياً في أصله، والمسألة أقل وضوحاً بالنسبة لقبيلة "الموتو" والقبائل المتصلة بها في القسم الأوسط، تلك القبائل التي يجاورها من الشرق المسيميون، ومن الغرب قبائل الإلاما وهي قبائل البابون عند خليج البابون، ولهذين الشعبين أسلوبان فنيان من أبرز وأغنى أساليب الفن الزخرفي في غينيا الجديدة البريطانية. وقد سبق القول أن الفن الزخرفي الذي ينتجه الموتو وذوو قرباهم من القبائل فن هندسي، ويتميز بالزوايا في رسم الأشخاص، ذلك الطابع الذي يتضح بصفة خاصة في الوشم، وتقوم به النساء دائماً، وبالرغم من كل ذلك فهناك دليل طيب يثبت أن بعض التصميمات الهندسية أنشأها الفنان على أنها تصوير طبعي، وأميل شخصيا للاعتقاد بأن كل فن الموتو والقبائل ذوي قرباهم في القسم الأوسط قد تطور عن بداية طبعية[1]. ولكن هذه الوحدات الهندسية لا تظهر حسب طبيعة أصلها إلا مع التصميمات الطبعية، ومع أن جاذبيتها الجمالية هي نفس جاذبية أي أسلوب آخر من أساليب الحليات الهندسية، فإن كل ما تفعله أنها تطمس معالم فكرة المذهب المعاصر الذي ينادي بنزعة عالمية نحو التجريد، شاملة لكل الوعي الجمالي لذلك العصر.

الرمزية

يجب أن نميز حتى في مثل ذلك العصر نوعين من الفن الهندسي، فما كان الإنسان في العصر الحجري الجديد مسوقا في زخرفة سطوح

(1) نفس المرجع ص٣٧و ٣٨.

أوانيه الفخارية بالحلية الزخرفية إلا بحاجته إلى ماء الفراغ، والخوف من الفراغ (Horor Vaqcui) واحد من المميزات الثابتة لعلم نفس الإنسان[1]، فإن لدينا رغبة فطرية في شغل فراغ (أي سطح) عند صنعه بضرب من ضروب الحليات، والنوع الطبعي من هذه الحليات هو ذاك الذي ينشأ في عملية الصنع، كقليل من الترقي بالآثار التي يتركها نحت الحجر، أو حفر الخشب، أو نسج القماش، وعلى ذلك فالطراز الأول من الفن الهندسي ينشأ عن أغراض أدائية في الصناعة: خاليا من أي غرض للتعبير عن الأفكار، ولكن الفن كما نعرف عادة هو بالضبط تعبير عن أفكار في شكل محسوس وخيال، في نظام ولون، وما أرغب الآن في إبرازه هو الحقيقة القائلة بأن حتى هذا النوع الثاني من الفن، الفن الذي يعبر عن آراء وأفكار، يمكن أن يتخذ شكلاً هندسياً، وسيتضح هذا كل الوضوح بدراسة فن الشعوب المتوحشة الذي سيكون موضوع الفصل التالي: وسنجد فيه أسلوباً من الفن الهندسي مختلفاً تمام الاختلاف عن هذا الذي ينشأ من عملية الصناعة، إذا انطوت هذه العملية في الطراز الأخير– وهو الناشئ عن عملية الصناعة– على الإرادة والعمل الفني، ولم يكن هناك مؤثر خارجي، ولكن الأفكار الفنية في الطراز الآخر تخضع لغاية رمزية وبينما تستخدم هذه الأفكار الفنية على أنها حلية تستخدم أيضاً لتوحي بأشياء معينة، أو خواصها، لا لتصورها فالصورة الممثلة للشيء في هذا الأسلوب الفني مجردة من شكله في الحياة مع

([1]) لقد عولجت هذه الظاهرة بتوسع في كتاب (Art and Industry) الطبعة الثانية سنة ١٩٤٤ ص٣٢– ٣٣.

أنها غير محرومة من حيويته، ومن مميزات هذه الأعمال الفنية أنها ليست مبتكرات غير ذات غرض كالحلية التي على فخار العصر الحجري الجديد، ولكنها أشياء صنعت لغايات مذهبية "عرفية" أو طقسية، ونعني بذلك أن نذكر فرقا هاما وهو أن الرجل المتوحش غير مبتكر عملاً فنياً من ذاكرته "أي مخيلته" البصرية رأسا، أو معتمد فيه اعتماداً مباشراً على إحساسه البصري كفنان الكهف في التميرا، ولكنه يصور فكرة مستخدما المواد القابلة للتشكيل، فإن دينه أو مذهبه يحتاج إلى ضم، أو قناع، أو طوطم للقبيلة وهي أشياء غير طبعية ولكنها رمزية، أما إذا كان دينه، فضلا عن ذلك، من النوع المسمى أحياناً روحياً (Auimistic)، دينا يرى أرواحا وشخصيات في ظواهر الطبيعة فسيأخذ خوفا من هذه القوى، في خداعها على طريقته البريئة الساذجة، وعلى هذا النمط يبتكر بديلاً للحقيقة، وعلى هذا النمط أيضاً يتملص من الواقع.

إلى أي مدى نستطيع القول إن الفن الهندسي للعصر الحجري فن مجرد رمزي بهذا المعنى، أو حلية صرف لا غاية لها البتة مسألة لسنا في حاجة إلى بحثها.. وإنه على أية حال منهما قد يرضى معاييرنا الجمالية، وقد لا يرضيها، ولكنه عندما يرضى هذه المعايير الجمالية لا يرجع بجلاء رضانا عنه واستجابتنا له إلى معنى فكري فيه نحن نجهله كل الجهل، ولا إلى مشتملاته الرمزية، التي لا نستطيع أن نتبينها، ولكن يرجع إلى تلك الصفات، صفات التوافق، والإيقاع، والتماثل، والحيوية فقط، وهي صفات جمالية خاصة بالجمال وحده.

ملخص

والآن فلنخلص كل ما سبق؛ ونقول: عندنا الآن ثلاثة أنواع من الفن البدائي، اثنان منها هندسيان، وواحد طبعي، والطرازان الهندسيان مختلفان، فواحد منهما يعد فناً حليياً لا غرض له، ناشئا عن عملية الصناعة وفي أثنائها، والثاني فن مقصود تشكله غايات رمزية، وواضح أن الأسلوب الأول من الفن الهندسي ليس بذي أهمية كبيرة لموضوعنا، فهو فن جاء استجابة لحاجة اقتصادية، وهو أيضاً مجرد مسألة وظيفية بالنسبة للخدمات والمهارة، ولكن ربما كان الفن الهندسي من النوع الرمزي الذي جاء استجابة لمطالب المجتمع الروحية أكثر أهمية حتى من النوع المألوف كثيراً من الفن الرمزي المعبر عنه في أشكال تصويرية. ولكي نصل إلى فهم التفاعل الجائز بين الفن والرمزية فهما أدق وأضبط يجب أن نعرج على أنواع خاصة من الفن البدئي لا يزال تنتجها أمم غير متحضرة.

الفصل الثاني

الفن والتصوف

لم يتحدث الهنود الحمر حديثاً حقاً صريحاً إلا عن قدسية واحدة وهي الحلم "الرؤيا"

(علاقات اليسوعيين سنة ١٦٣٦)

في الفصل السابق أوليت أنماطاً هندسية معينة من الفن اهتماماً غير عادي، وربما كان الباعث لذلك أنها تحظى بأقل تقدير بيد أن الأسلوب العضوي من الفن يسود فعلا المجتمع الإنساني في أغلب أطواره، ولا يمثله في مجتمع العصور البدائية الأولى فن العصر الحجري القديم فحسب وإنما يمثله أسلوب فني آخر يختلف قليلا عن فن العصر الحجري القديم يعرف بالفن الكابسي[١] (Capsian Art) توجد بقاياه في إفريقية الشمالية وفي الجنوب الشرقي لإسبانيا، كما تمثله فنون بدائية من عصور أحدث وهي فن سكان الأدغال (Bushmen) وكذلك فن السكان الأصليين بأستراليا إلى حد ما، وفن سكان المناطق القطبية، ولجميع هذه الفنون المتعددة مميزات مشتركة، فلا يختلف الفن الكابسى الذي يمت إلى العصر الحجري القديم عن فن جنوب غربي

---

(١) نسبة إلى مدينة كابسيا في تونس.

فرنسا وشمالي إسبانيا (فن التميرا) المعاصر له إلا في ملامح غير جوهرية فقط لأن الفنان في الفن الكابسي اختار رسم الشيء رسماً ظلياً بدلاً من تحديده بخطوط خارجية، ولكن هذا الفن الكابسي يتفق رغم ذلك مع الفن الكانتابري الفرنسي (Franco Cantabrian) اتفاقاً وثيقاً في تناسقه العضوي وفي اهتمامه بالحركة والحيوة وحبه لمناظر الصيد. أما فن سكان الأدغال أيضاً في جنوب أفريقيا فيكاد يشبه الفن الكابسي شبها يحتار الإنسان في تعليله مع أن أحدهما من العصر الحجري القديم، قل منذ حوالي ٢٠,٠٠٠ سنة والثاني حديث نسبيا وترجع آخر نماذجه الفنية إلى القرن التاسع عشر.

وسوف لا أقدم أي تفسير لاستمرار أسلوب فن من فنون عصر ما قبل التاريخ هذا الاستمرار الفذ حتى عصرنا هذا فقد يكون ذلك بطبيعة الحال محض اتفاق غير مقصود ولكن كما أنا لا نزال نجد فن العصر الحجري الجديد الهندسي الأسلوب باقيا في أوروبا الشمالية في عصور تاريخية قريبة (عرف فيها باسم فن عصر لاتين وهو الفن الكلتي والفن الفيكي (Viking and Celtic Art) يجوز أن نجرأ على فرض بقاء ثقافة العصر الحجري القديم في إفريقيا إلى عصور ما برحت أحدث من سابقتها، وعندما نتكلم عن عصور تقدر بعشرات الآلاف من السنين، نتغاضى عن مئات السنين القليلة التي تفصل بين الفنين "فن لاتين" وفن سكان الأدغال، ونراها شيئا غير ذي بال. ويتركز اهتمامنا العلمي البالغ بسكان الأدغال في أنهم مثال حي كامل للعقلية الفنية لأهل العصر الحجري القديم، وذلك إلى جانب ما نفيده منهم في نواحي أخرى،

وبفضل هذه الحقيقة السالفة يتضح لنا أننا مازلنا إلى اليوم نجد في إفريقية ذلك الفن الحجري القديم مزدهراً، وهو ذلك الذي اندرس منذ أمد بعيد في القارة الأوروبية حيث تحفظ بقاياه في كهوفها ومخابئها الصخرية على اعتبارها حفريات من فن قديم[1].

الزنجي وساكن الأدغال

إن ما يجب أن أوكده هو ذلك التباين الباعث على الدهشة الموجود في قارة واحدة وفي وقت واحد بين فن سكان الأدغال، في

---

(1) قارن صفحتي ٤٣، ٤٤ من كتاب. Hugo Obermier: Bushmen Art Oxford, 1930 وقد جاء فيه– لا تقدم رسوم شرق اسبانيا دليلا مقنعا على أن النوع الإنساني البادية صوره فيها ينتمي إلى جماعة سكان الأدغال، كما أنها لا تبيح للإنسان على أساس مطابقتها الواضحة لفن سكان الأدغال في شكلها وأسلوبها أن يجزم بأن الفنانين في كلا الفنين من عنصر واحد حتى نعزو الفن الأوروبي الوافر إلى أصل منحدر من سكان الأدغال، ولربما تكون في هذه الخلاصة مصادر خاطئة لأنه من الممكن بل ومن المحتمل أن أنواعا أخرى من الناس كانت تعيش في أوروبا القديمة لم يكن بينها وبين سكان الأدغال وجه شبه من الناحية العنصرية.

ومع أن حقبة من الزمن طويلة تفصل بين كل منهما، بين الأوربيين البدائيين وسكان الأدغال وهم في الغالب قد انقرضوا، فإن كلا منهما قريب جدا من الآخر لأن كليهما يعرض أمامنا نفس الحالة الثقافية التي بدت في حياة زميله الآخر، ولا يتكرر في حضارة كل منهما ظهور نفس العوامل الاقتصادية المادية الضرورية التي تستلزمها الحاجة فحسب، بل يتكرر في كليهما أيضا ظهور نفس الأسس الاجتماعية والخلقية والفنية التي ظهرت في الآخر. ويخضع كل من الصيادين الرحل والصيادين ناحتي الأحجار الظروف عقلية واحدة على الخصوص، ويصدر فناهما عن نفس المتبع النفسي الواحد الذي يصدر عنه الفن الآخر، وهما نتاج نظرة فنية واحدة وإحساس واحد في جوهره. ولا تشق كل العناصر البدائية طريقها خلال تلك الممرات الثابتة المرسومة بغير خلخلة واضطراب ولكن قليلا منها ينجح في تحقيق أعلى أنظمة الحياة الروحية التي يسهل عليهم تحقيقها، وكذلك ينجحون في الوصول إلى نفس الذروة العالية في الفنون.

إفريقية وفي زنوجها غير أن هذه الدهشة ستزول حتما عندما نبحث هذا التباين عن كثب لأنه ترديد للتباين الموجود بين فن العصر الحجري القديم وفن العصر الحجري الحديث وبين كل أساليب الفن الطبعي، وأساليب الفن الهندسي، غير أن التباين في إفريقية موجود بوضوح وفي ظروف لا تزال في متناول البحث والدراسة.

ودافعنا الأول في معالجة هذا الموضوع هو السعي في الحصول على تفسير لتلك الظاهرة "أي التباين" بين الفنين السالفين بما تراه في أسلوب حياة القوم الذين نتناولهم بالبحث حيث نجد فيها هذا التفسير، فكلاهما يختلف عن الآخر اختلافاً كبيراً في نظمه الاجتماعية والدينية، فساكن الأدغال من مجتمع بدوي رحال، يأكل طعامه حيث يقدر عليه، ويسعى للصيد في سبيله منفرداً ويعرف قليلاً أو لا يعرف شيئا عن النظام الاجتماعي والتعاون مع الجماعة، ودينه سحري في معظمه يشبه دين رجل الكهف في العصر الحجري القديم.

أما الزنجي فإنه يحيي حياة إقامة منتظم في مجتمع يسعى ليزرع الأرض في سبيل الصالح العام ودينه تغلب عليه الظاهرة الروحية.

الروحانية (Animism)

إنني أستخدم هذا التمييز بين السحر والروحانية وأنا على دراية تامة بأن اللفظين لهما في علم الإنسان معنى حوله جدل كبير، وفي وسعنا تعريف الروحانية تعريفاً موجزاً بأنها اعتقاد في وجود الكائنات الروحية،

ولسنا في حاجة الآن للخوض في أعسر مشكلة وهي ماهية الكائن الروحي على التحديد في عقل الرجل البدائي، ولكني اذكرنا هنا تعديلاً في النظرية العامة عن الروحانية يتصل ببحثنا هذا، فقد كان "تايلور" وهو أول من صاغ هذه النظرية ميالاً إلى القول بأن كل الأشياء ذات طابع القداسة سواء منها الحية وغير الحية كانت في اعتقاد الرجل البدائي. تسكنها روح، ولكن دكتور "ماريت"[١] اقترح إضافة نوع جديد أطلق عليه اسم (Animatism) ويمكن ترجمتها "الأحياء" مشيراً بهذا النوع إلى تلك المجموعة من الأشياء التي نعدها نحن غير حية بينما يعتبرها الرجل المتوحش حية، وفي مثل هذه الحالات لا تكون المسألة حجراً معيناً بصفة منزلا تسكنه روح وإنما الحجر نفسه له روحه الخاصة، إنه حي.

أضاف دكتور ماريت إلى ما سبق نقطة أخرى أيدها الأستاذ "لوى"[٢]. تنتهي إلى أن الروحانية والأحياء كليهما لا صلة لهما في جوهرهما بالدين وإنما يصيران حركتين دينيتين عندما يحيط الاتجاه الانفعالي المميز للدين بموضوعاتهما.

وما الروحانية والسحر عندما استعمل لفظيهما إلا شكلا الدين البدائي الشكل الذاتي والآخر الموضوعي، وهما مراد فإن للشكلين الموجب والسالب اللذين اقترح لهما دكتور ماريت اللفظين (-Mana

(١) مدخل الدين الطبعة الثالثة سنة ١٩١٤.

(٢) الدين البدائي (ص١٣٤).

Tabu)[*] إن الطابع المميز للسحر ماديته، وأساس السحر كما قال "سير جيمس فريزر" اعتقاد في التوافق غير المقصود على أنه ضد للسببية أيا كانت، ففيه يحدث الحادث للاتصال بحادث آخر ويعمل كل شيء وفقا لقانون من المشاركةالوجدانية على فرض أن الأشياء يؤثر بعضها في البعض الآخر وبينها مسافة بعيدة عن طريق حلقة سرية بسبب واحدة من الحقائق الآتية:

الأولى وجود شبه ما بينها، والثانية أنها كانت متصلة في وقت ما، والثالثة أن واحداً منها كان يؤلف جزءاً من الآخر، ونسوق مثالا لذلك اعتقاد قبائل الثاروميا[١] (Tharumba) والقبائل المجاورة لها أنه إذا حصل الساحر على بعض براز العدو أو أظافره، أو أجزاء أخرى من جسمه أخذها إلى شجرة ملتفة الأغصان تحدث صريراً عالياً ووضعها بين سطحي فرعيها المتلامسين اللذين يحدثان الصرير فمتى تهب الرياح يضغط هذا الجزء ويطحن حتى يصير ذرات، والمعتقد أن صاحب هذا الجزء يعاني في هذه الحالة آلا ما مثل تلك التي يعانيها هذا الجزء منه[٢]، والآن إذا علمنا أن السحر في جوهره نشاط عملي لا حالة ذاتية

---

[*] (Mana) معناها في الأصل القوة الغامضة وهي في علم الإنسان تعني الناحية الإيجابية من عالم الغيب بينما تشير كلمة (Tabu) إلى الجانب السلبي منه "دائرة المعارف البريطانية" ودين المجتمعات البدائية لا يعتبر في نظر علماء الدين دينا وإلا فإن السحر أو الروحانية شيئان دخلا على الدين البدائي على حين فترة من الرسل.

[1] هذه القبائل تقطن ويلز الجديدة وفكتوريا.

[2] R. H. Nathews: Ethnological Notes on the Aborigines Tribes of New South Wales and Victiria, 1935. Quoted by, Geza Roheim: Animism, Magic and the Divine King, 1930.

تبين لنا أن أسلوب الفن الذي تتطلبه هذه الأعمال السحرية أو يتفق معها أسلوب يمثل الشيء في صميم حيويته وفي وجوده البين، ولذا يتطلب المجتمع السحري فناً طبعياً، فناً واقعياً حسياً تمثيلياً.

ومما تجدر ملاحظته بهذه المناسبة أن علماء الإنسان يميلون بلا مبرر إلى تقدير[*] هذا الطراز الفني على أساس مقارنته بأنماط أخرى من الفن يغلب عليها التجريد أو بأنماط هندسية تتميز بها مجتمعات أخرى، وهم يعارضون الفصل العلمي المجرد في مجال الدين مثلا ولكنهم في المجالالفني يأثمون بارتجال أتفه الآراء الغير صادرة عن تحقيق على، ولنأخذ مثالا لذلك حالة يقول فيها دكتور ماريت: "إني قبل كل شيء متمسك بأن الغاية من دراسة الدين دراسة نفسية هي تقرير تاريخه لا حقيقته[1]"، ولكنا نجده في مسألة فنية يجيز لنفسه تقرير الأحكام المرتجلة مثل قوله: "صحيح أن الرجل من العصر الماجد اليني رسم أحسن مما يرسم الأسترالي لكنه ربما لم يرسم أحسن من ساكن الأدغال الذي نعرف ويا للأسف قليلا جداً عن شعائره الدينية، كما آسف للقول بأنه كثيراً جداً ما يحدث أن يأخذ كل من الدين المتين والفن الجيد في طرد الآخر وإقصائه، ولذلك يلتف الرجل الديني حول عذرائه البيزنطية القبيحة بينما يصنع الفنان الفلورنسي صوراً وتماثيل فخمة للبابوات والرؤساء وهم رجال الدنيا في أسوأ المعاني، ويجوز أن نسمح لأنفسنا

---

[*]تقدير يعني أنهم يفاضلون بينه وبين هذه الأساليب المختلفة.

[1] نفس المصدر (ص١٤) وفي أجزاء متفرقة منه كثيرة.

مع ذلك أن نتصور أن الدين والفن قد يتفقان أحيانا، فيحاول الفنانون أن يتقربوا إلى الله بالرسوم الطاهرة". وهكذا يتضح لنا أن السماء والأكاديمية الملكية لا يتباينان تباينا بعيداً في نظر الدكتور ماريت. لا يزودنا فن سكان الأدغال بأي دليل واضح عن أصل النشاط الجمالي، ولسنا أحراراً في أن نفترض أن ما أخرجته إلى حيز الوجود هي الأغراض الرمزية أو السحرية التي نجده مستعملاً من أجلها بل ينبغي لنا بدلا من هذا أن نفترض أن الفن السحري والفن للفن عاشا في هذه الحالة كما عاشا في حالة فن العصر الحجري القديم جنبا إلى جنب، وذلك بناء على الاحتمالات النفسية الموجودة في كليهما، ولا شيء في فن سكان الأدغال يناقض دعوانا التالية، وهي "أن الفن السحري كان مسبوقا بفن ليس إلا، بفن ليس له أي غرض سوى اللذة الخالصة الناشئة عن عملية الابتكار الفني، بفن جاء لاستعادة تكوين الحوادث تكويناً مثالياً أو استعادة تطورها[١]، بل إنه لمن الممكن كما أشرت إلى ذلك آنفا أن

([١]) وشبيه بذلك الخلاصة التي وصل إليها عالم فرنسي بارز هو الأستاذ "دلوكيه" (G.H. Luqut: (Journal de psychologie, Vol. xxiii, pp. 340-428 (1731).

وقارن بها أيضًا ما كتبه "لوى" في كتابه (R.H. Lowie, primitive Religion, p. 260) وفيما يلي.. "لا مفر من التسليم حينما نلقى بكل صراحة الخوف جانبا بأن الدافع الجمالي جزء من الأجزاء الأصلية في العقل الإنساني بصفته قوة فعالة منذ أول بداية الوجود الإنساني وبمعنى آخر أني أتفق مع "جوكلسون" "على أن الذوق الجمالي عند الرجل البدائي حاجة قوية ذاتية" مثل اعتقاداته قوة وذاتية وعلى ذلك سيكون تداخله مع العناصر الأخرى الشبية به هو موضوع ذلك الفصل لا اشتقاقه من ظواهر أخرى تختلف عنه في مادتها بل سوف لا أخاف القول بوجوب رد المسحة الدينية الصورية التي تبدو في الفن أحيانا إلى دافع جمالي وذلك خير من ردها إلى عكس من ذلك.

يكون الفنان قد اتخذ لنفسه تدريجياً مرتبة الساحر وقوته بفضل قدرته الابتكارية، ولما كان السحر يعد أصلا للدين(*) والعلوم فإن الدور الذي لعبه الفن في تحرير الثقافة العامة للإنسانية عمل جوهري.

طبيعة الفن الروحي

تنحو الروحانية على خلاف السحر المادي في مستلزماته إلى تفسير الحوادث بقوى فعالة، بقوى روحية مختفية عن الأنظار، وتستلزم عالماً مزدوجاً، عالماً من الأجسام والأرواح يتصل كل منهما بالآخر اتصالاً سببياً "فإن خلف ظواهر الوجود المرئية قوى خفية لا يمكن إدراكها إلا بالتخيل فقط وتعد هذه العبارة "لا يمكن إدراكها إلا بالتخيل" مفتاحا لفن الشعوب الروحية لأنه محاولة لإيجاد رمز للروحانية الكائنة خلف المرئيات، ولذلك لا يجاهد الفنان الروحي ليصور أي شيء واقعي أو أي كائن حي ويجاهد ما استطاع للوصول إلى ما وراء الواقع، للوصول إلى الشيء السامي المختفي، وحينئذ نسأل: كيف يستطيع الرجل البدائي تصوير السامي المختفي؟ ونجيب بأنه لا يستطيع ذلك إلا بتجريد الشيء من حالته الواقعية، وبالبحث عن ميناه الأساسي أو هيكله. أنه يصوغ صورته التي يمثل بها الشيء. صياغة هندسية ومن ثم يجد في هذا الشكل الهندسي رمزاً للحقيقة الروحية.

(*)ليس السحر أصلا للدين فالقرآن يثبت حداثة السحر في تاريخ العالم ويثبت الباحثون في علوم الدين عكس عبارة المؤلف.

وليس من السهل إيضاح العلاقات الحقيقية القائمة بين الفن والسحر من ناحية والفن والروحانية من ناحية أخرى، ولقد قلت من قبل أن المحدثين من علماء الإنسان قد دحضوا دحضا بائنا علم النفس الساذج نوعا الذي بنيت على قواعده نظريات "تايلور" و"فريزر"، فقد مال هذان العالمان المتقدمان تحت تأثير الفروض المادية التي سادت علوم زمانهم إلى الاعتماد أكثر مما يجب على فلسفة بسيطة للسبب والمسبب فزعموا أن أساطير الأقوام البدائيين وطقوسهم الدينية كانت كلها محاولات لتفسير ظواهر الطبيعة، ولكن يجب ألا نعزو إلى هؤلاء الناس عمليات نشاطنا العقلي التقليدية فلا شك أنهم يؤمنون بعالم أرواح غيبي (فوق الطبيعة) وهو عالم ذو قوى ونفوذ تعجز القدرة الحسية العادية عن إدراكه لكن ليس هناك من صلة ضرورية أو منطقية تصل بين الطبيعي وفوق الطبيعي، فالواقع أن العقل البدائي لا يميز مجالا يعرف "بالطبيعة" كهذا المتعارف عليه بيننا، بل دنياه وحده متكاملة لا تنفصل فيها المادة عن الروح ولكنهما ممتزجتان متداخلتان، وهكذا تغالب قوى ما فوق الطبيعة القوى الطبعية وتناهضها في نفس منطقة الواقع، وفي هذا يقول الأستاذ "ليفي بريل" "لا تبدو الأساطير والطقوس الجنائزية والعمليات المتعلقة بالزراعة وممارسة السحر ناشئة عن حاجة الرجل البدائي لتفسير الظواهر الطبعية تفسيراً قائماً على العقل وإنما هي استجابة البدائيين للحاجات والعواطف الجماعية وهي حاجات وعواطف عميقة قاهرة[١]".

([1]) Lusien Levy Bruhl: How Native think, Les Fonction mentall dans les

الصور الجمالية (Collective Representations)

شرح الأستاذ "ليفي بريل" بتفصيل أوفى طبيعة الصور الجماعية وهي الوسيلة الشعبية لتصوير الواقع فقال:

تقع الصورة في حديث علم النفس المتداول الذي يقسم الظواهر الطبعية إلى ظواهر انفعالية وحركية، وعقلية في القسم الأخير منها ونعني بها شيئاً معرفياً لأن العقل وحده أدرك صورة الشيء أو فكرة عنه، ونحن لا ننكر أن كل صورة (Representation) تؤثر في الحياة العقلية الحقيقية على الميول كثيراً أو قليلاً، وتميل إلى إيجاد حركة ما أو منعها ولكننا نتجاهل هذه العناصر من الصورة (Represenatation) وذلك عن طريق تجريد لا يخرج عن المألوف في حالات كثيرة جداً، ونحتفظ فقط بعلاقتها الأساسية الجوهرية بالشيء الذي تجعله معروفاً لدينا وإذن فالصورة الذهنية (Represenatation) ظاهرة عقلية أو معرفية[*] قبل كل شيء.

Societes inferiors. Trans. By Lilian A. Clare. London, 1926.

ولدراسة الدور الأساسي الذي تلعبه النظريات السابقة للبحق العلمي في نشأة المجتمع وهي نظريات تقوم على السبب والمسبب وعلى الأخص هذه النظريات منها التي تتضمن مبدأ الثواب والعقاب. انظر كتاب (Julins Kelson, Nature and Society, Chicago University).

[*] المقصود من هذه المقتطفات تبيان مدركات الرجل البدائي "للظواهر الطبعية" وهي ما يعبر عنها بالكلمة (phenomena) أما كلمة الصورة الذهنية وهي معنى كلمة (Reprsentation) فالمقصود بها صورة في العقل للشيء يعرف بطريق الاستذكار (acquintance) لا بالوصف أما المقصود

ومع ذلك يجب أن نفهم الصور الذهنية الجماعية عند البدائيين على غير هذا النحو لأن نشاطهم العقلي يكاد يكون جامداً "غير متنوع" حتى ليصعب على البدائي أن يرى الأشياء أو الأفكار بذاتها مجردة عن الانفعالات والاحساسات القوية التي تثير تلك الأفكار أو أثارتها الأفكار نفسها، ولما كان نشاطنا العقلي أكثر منهم تعدداً في أشكاله ونحن أكثر منهم تعودا على تحليل وظائفه يصعب علينا أن ندرك بواسطة أية محاولة من محاولات الخيال حالات معقدة فيها عناصر انفعالية أو دافعية تؤلف أجزاء لا تتجزأ من الصورة الذهبية ويبدو لنا أن هذه الصور ليست صوراً ذهنية بحق، فإذا اضطررنا فعلا إلى الاحتفاظ بالألفاظ وجب علينا تعديل معناها بطريقة ما، ويجب علينا أن نعني بحالة النشاط العقلي هذه عند البدائيين شيئا ليس بظاهرة عقلية أو معرفية خالصة أو شبه خالصة ولكنه ظاهرة أكثر تعقداً نجد فيها الصورة الذهنية بحق في عرفنا مخلوطة أو مصطبغة أو ملونة بعناصر أخرى ذات صبغة انفعالية أو دافعة وهي لذلك تدل من جهة الأشياء المصورة على اتجاه مختلف عن الاتجاه السابق[1].

ليس من الضروري أن نتبع الأستاذ "ليفي بريل" في كل مشتملات نظريته عن العقلية قبل المنطقية وهي نظرية قوبلت بما قوبلت به نظريات "تايلور وفريزر" القديمة من النقد الكثير ومع ذلك فقد ألقى تفسيره

بكلمة الصور الذهنية الجماعية فهو تلك الصور التي ينطبق محمولها (predicate) على مضمونها ككل (designatton) (قاموس الفلسفة).

([1]) نفس المرجع السابق (ص٣٥– ٣٦).

لطرق التفكير البدائية ضوءاً على كنه الفن البدائي، وبينما لا يشرح هذا التفسير أصول هذا الفن أو وجوده فيبدو واضحا أنه يقدم فروضا معقولة تفسر الأشكال الحقيقية التي يتخذها الفن البدائي. وزيادة على ذلك يصر الأستاذ "ليفي بريل" على القول بأن القوى التي أخرجت هذا الفن إلى الوجود صوفية الجوهر، ويقول في هذا الصدد "ولو أردت أن أشرح في كلمة واحدة الخاصة العامة للصور الذهنية الجماعية التي لعبت دوراً هاماً في النشاط العقلي لقوم متأخرين لقلت إن هذا النشاط العقلي كان نشاطاً وصفياً مستعملاً تلك الكلمة في معناها المحدد بكل دقة وهو الذي تدل فيه كلمة "صوفي" على الاعتقاد في قوى ونفوذ وأفعال حقيقية واقعة مع أنها لا تدرك بالحواس، وأحب أن أقول إن هذا المعنى هو الذي استعمل له أنا أيضاً الكلمة "صوفي".

وهناك فرق واضح بين هذا النوع من التصوف وتلك القدرة على التأمل والتفكير الذي يمارسه متصوفة المسيحيين مثلا، وللمرة الثانية يوضح لنا "ليفي بريل" هذا الفرق فيقول "يعتقد الرجل الخرافي بيننا كما يعتقد الرجل الديني في كثير من الأحيان في نظام ثنائي للعالم الواقع، قسم منه مرئي محسوس خاضع لقوانين الحركة الأساسية والثاني غير مرئي وغير محسوس، روحي يؤلف مجالاً صوفياً يحيط بالأول. ولكن عقل الرجل البدائي لا يرى عالمين متميزين متصلين أحدهما بالآخر ومتداخلين كثيراً أو قليلا فما هنالك إلا عالم واحد بالنسبة له، فكل

حدث صوفي كمحدثة ونتيجة لذلك كل إدراك صوفي أيضا[1].

ولنر الآن كيف يمكن أن نربط بين هذه العقلية الصوفية للرجل البدائي ونشاطه الفني.

أساليب الفن الوحشي

إذا تغاضينا عن أسلوب الحلية المجردة (الذي يجوز تعليله بعلة مادية هي الترقي بالجزئيات الثانوية تحت ضغط الخوف من الفراغ وكرهه) يتبقى لدينا ثلاثة أساليب متباينة من الفن الوحشي وهي:

(١) تصميم مجرد صرف.

(٢) صور للظواهر الطبعية هندسية الإخراج أو محرفته.

(٣) صور للظواهر الطبعية حيوية الإخراج أو مزيداً عليها فيه وتشبه صور العصر الحجري القديم، ومن الجائز أن توجد هذه الأساليب الثلاثة جنبا إلى جنبا في وقت واحد ولكن وجود نزعة طبعية عالية يستبعد عادة وجود نزعة تجريدية تصاحبها.

وفي وسعنا أن نتخذ الشورنجاس[*] المزخرفة (Churungas) وهي الأحجار الصوفية التي تأتي من استراليا مثلا للتصميمات المجردة الصرفة. وقد شرح رجل من الأهالي الحجر المرسوم في هذا الكتاب وقد حصلنا عليه من عنده فقال:

---

(1) نفس المرجع السابق (ص٦٨).

(*)شورينجا معناها حجر مقدس صوفي.

حصلت عليه من قبيلة "ناجاليا" وهو يصور طوطم حشرة التونانجا (Tonanga) أو بمعنى آخر يصور حشرة آكلة للحشائش تتخذ رمزاً لهذه القبيلة، وفيما يلي ترجمة الحكاية المسطورة بالرموز على هذا الحجر.

"كان عدد من الحشرات آكلة الحشائش يعيش في مكان يسمى (نجابا تجيمى (Nagapatijumbi) خرجت من الأرض وطارت محلقة صوب السماء وفي هبوطها غاصت في الأرض مرة ثانية فتكاثرت في الوقت المناسب، ثم خرجت بعد المطر التالي عند الأمكنة المبينة بالحلزونات الصغرى، صعدت، وهبطت كما يفعل البشر، ذهب الناس إلى وانتنجارا (Wan'tan'gara) وبدخولهم الكهف تحولوا إلى شورينجا".

والخطوط المستقيمة المتوازية تبين الطريق التي أوجدتها الحشرات بتكسير الأوراق وغيرها، وأما علامات الأثر المزدوجة فتمثل أثر مسير الحشرة نفسها.

وهاك مثلا آخر من قبيلة "لوريتجا" يمثل طوطم القط المتوحش ويسمى "مالبيرا" وهو موصوف كما يلي:

"أتى عدد كبير من عبدة القط المتوحش من الجنوب وفي أثناء السير تقرحت قدم واحد منهم فاضطر إلى التخلف عنهم وأخيراً تتبع آثار الرجال الذين سبقوه حتى مسافة ما، ثم عزم على العيش عند مجرى

غدير منحن "خليج" أعجبه عندما رآه، وواصل الآخرون كلهم سيرهم نحو الشمال عندما قام هو برحلات قصيرة في جميع الاتجاهات لصيد السحالي ليقتات بها حال وجوده في هذا الخليج، ولم يتوغل بعيداً لأنه كان أعرج، وبتوالي الزمن تعب فلجأ إلى الكهف فتحول إلى شورينجا "حجر صوفي"[١].

يعطينا ذلك ما يمكن أن نسميه قراءة للتصميم الموجود على الحجر، ولست مدعيا أن هذه الأحجار أعمال فنية عظيمة كما لا أنكرها بدعوى أنها خالية تماما من أي اتجاه جمالي، وإنما مغزاها منحصر في الحقيقة الواقعة وهي أن الواحد من الأهالي "ابن البلد" يرسم تصميماً مجرداً– أو نقول يرسم أو يحفر رمزاً لا يمثل شيئاً طبعياً ولكنه بلا شك يمثل فكرة بل سلسلة من الأفكار، وقد يبدو إلى جانب ذلك أن ابن البلد يضفي على كل الكتلة المادية التي يتكون منها الشيء الحياة. والشكل العام للشيء "أو ما يسمى بالألمانية "جشتالت" غير مطلق وإنما محكوم بنفس القوى التي تحكم شكل إنسان أو حيوان متوحش، وتركيب الشيء أو هيئته وظيفة من وظائف الروح التي يحتويها التركيب وقد وضح مستر "ف هـ. كوشنج" توضيحاً حسناً العلاقة الضرورية بين التركيب ومحتويات التركيب بدراسته لهنود أمريكا الزونيين فقال:

---

(١) صحيفة دورية للمتحف البريطاني المجلد العاشر الجزء الأول سنة ١٩٣٥ (ص٢٦ و٢٧) وعلى هؤلاء المهتمين بالمقارنة بين الفن البدائي والفن الحديث أن يقارنوا هذه الحكايات بما وصف به الفنان "بول كلي" واحدًا من رسومه الخاصة الذي سماه (نزهة على الأقدام مع خط) وانظر أيضًا كتاب الفن الآن (ص١٤١، ١٤٢).

يحسب الشعب الزوني (The Zunis) كما تحسب الشعوب البدائية بصفة عامة كل شيء مصنوع حيا سواء كان بناء، أو آنية طهي أو سلاحا، يحسبونه حيا يحيا حياة ساكنة صامتة ولكنه رغم ذلك قوي واع، قادر على أداء الأعمال لا بالمقاومة والعناد فحسب بل بالحركة الإيجابية والقوة أيضا متخذاً طرقا خفية سواء تجاه الخير أو الشر، أما الكائنات الحية فهو يقولون إن كل حيوان مخلوق بتركيب أو هيئة معينة، وتخضع أعماله ووظيفته لهذا التركيب، فالطائر ذو الريش والأجنحة يطير بسبب تركيبه الريشي، والحيوان ذو الفروة والأرجل الربعة يجري ويقفز، والسمك ذو الزعانف والقشور يسبح، وكذلك للأشياء التي صاغها الإنسان أو فطرها بيده في أشكالها الخاصة حياة، وتقوم بوظائف متنوعة تخضع لتراكيبها المتنوعة وهيئاتها".

"إن تراكيب هذه الأشياء لا تهبها قوتها فحسب بل تحد من قوتها أيضاً حتى لا تؤدي متى صنعت بدقة إلا تلك المنافع التي كانت الأشياء الأصلية من نوعها تؤديها، ومعنى صنعت بدقة أنها مصنوعة ومشكلة بالضبط كما صنعت وشكلت باقي الأشياء التي من نوعها"[1].

وقد عقب الأستاذ "ليفي بريل" على هذه المقتطفات وهو الذي اقتبسها من أقوال مستر كوشنج بما يأتي:

من الخطأ أن نعزز– كما يفعل ذلك الناس عادة– الرأي القائل بأن

---

(1) F. H. Cushing, Zunis Creation Myths, E.B. Rept., Xiii. PP. 361- 3, Quoted by Levy Bruhl,op. cit. p. 41.

البدائيين يربطون قوى خفية، أو خواص سحرية، أو روحا من نوع ما، أو عاملاً حيوياً بكل الأشياء التي تؤثر في حواسهم أو تثير خيالهم، وأن إدراكهم الحسي مفعم بالاعتقادات الروحية، لأن المسألة ليست مسألة ربط، فالخواص الصوفية المشبعة بها الكائنات والأشياء تؤلف جزءاً لا يتجزأ من الفكرة بالنسبة للرجل البدائي الذي ينظر إليها جميعا على أنها كل مركباً تركيباً متحداً، ويأخذ ما نسميه ظاهرة طبعية عند مرحلة من التطور الاجتماعي تأتي بعد في أن يصبح وحده كل ما يشتمل عليه الإدراك الحسي حتى لتستبعد العناصر الأخرى التي تتخذ حينئذ صورة اعتقادات، ثم تبدو أخيراً بشكل خرافات، ولكن ما دام هذا التفكيك لا يحدث فإن المدرك الحسي يظل كما هو وحدة لا تتنوع[1].

ولذلك يبدو من الممكن الاتفاق على أن الرجل البدائي لم يتبين نشاطه الجمالي منفرداً على هذا الوجه، فإنه مجرد جزء من نشاطه المعاشي، ذلك النشاط المعقد المشتمل على كل قدراته في عالم صوفي الإدراك، وذلك الإدراك وحدة واحدة، ولكن انطواء القدرة الجمالية في عملية معاشية مضطردة على نسق واحد لا يبدد كيانها الخاص ولا يذهب بتباينها في الأفراد، والقول بأن الدافع الجمالي غير موجود بالنسبة للرجل البدائي لكونه غير قادر على وعيه إنما هو خلط بين حقيقة الشعور بالشيء وحقيقة وجوده، وفي هذا الطور البدائي من الثقافة البشرية كل الدلالة على أن الدافع الجمالي جزء أصيل من أجزاء العقل

(1) نفس المرجع السابق ص٤٤٠.

البشري الهامة، ومشكلتنا الآن هي تحديد الحالات والنتائج المترتبة على قيامه بوظيفته، وليكن مفهوماً مع هذا أني أدع جانباً جواز كون ما يسمى الدافع الجمالي مرتبطاً تمام الارتباط بدوافع أخرى غامضة مثله أو حتى متماثلاً معها "ومتلاشياً فيها"، ومثال ذلك الترجمة أو القراءة التي يفسر بها أهالي استراليا تصميماتهم الموجودة على أحجارهم الصوفية "الشورينجاس" فهي في نظر وجهة من وجهات التحليل النفسي واحدة من الشروح الثانوية المتعددة، أو بمعني آخر التبريرات الملصة، لبواعث هي في الواقع بواعث لا شعورية متصلة بسيطرة غريزة الفرد الجنسية؛ ولقد حلل دكتور "روحيم" هذه التصميمات من وجهة التحليل النفسي هذه، ويبدو لي أن بحوثه مقنعة تمام[1]. ولكن الفن البدائي لا يختلف عن الفن عامة في هذه الناحية ولذلك سنعالج هذه الناحية منه عندما نبحث ما يجوز من العلاقات بين الفن واللاشعور.

إن استقصاءات علماء الإنسان حينما يعالجون ظواهر الفن مبنية بصفة عامة على أساس المشاهدة النظرية، وواجبنا الآن أن نتناول نفس هذه العناصر من وجهة نظر الفنان المبدع ذاته، ولن نستفيد كثيراً في هذه الناحية من علماء الإنسان، ويجب علينا أن نستخلص نتائجنا من الأدلة التي تصدر عنهم بغير قصد.

---

(1) Austrealian Totemism, by Geza Roheim. London, 1925 Cf. also "O. Rank" Das Travrsa der Geburt, 1924.

الفنان الشعبي "ابن البلد"

لا جدال في أن الأحجار الصوفية التي ذكرتها ليست أعمالاً فنية رائعة ومع أننا نجد تصميمات تجريدية وافرة أكثر منها جمالاً فإن هذه التصميمات لا تبلغ الأهمية الجمالية لأنماط الفن البدائي الأكثر منها اتفاقاً مع الطبيعة، وعلى ذلك فلابد من أن ننتظر حتى العصر الحديث لنرى فناً مجرداً عظيم الدلالة الجمالية يخرجه الفنان عن قصد، لكن هذا حديث آخر، فما هي إذن طبيعة النشاط الجمالي عند الفرد في أول أسلوب بدائي للتجريد.

مراحل ثلاث تدفع ابن البلد فيها قوة جبرية..

أ- ليعمل في المرحلة الأولى تصميماً من نوع ما.

ب-وليعمل في المرحلة الثانية تصميماً مجرداً لا تصميماً طبعياً.

ج- وليعمل في المرحلة الثالثة بطريقة خاصة، أشكالاً من نوع خاص.

ولنبحث هذه العمليات الثلاث على التوالي..

من الواضح أن الدافع الجبري للعمل، أي لصنع شيء، وما هو بشيء نفعي بالمعني الدقيق لهذا اللفظ، مصدره إحساسات يشارك فيها الفرد باقي أفراد المجتمع، أي أن مصدره الصوفية السائدة وقتئذ، وهذه الصوفية جزء لا يتجزأ من فلسفة ابن البلد في الحياة وتسمى

(Weltanschauung) ويشاركه في هذه الفلسفة إخوانه جميعا، فإذا ما عمل ابن البلد كفرد حجراً صوفياً شورينجا أو عاموداً مقدساً ويسمى "نورتونجا" فإنه بذلك يساهم فقط في طقوس قبيلته التقليدية، والدافع في هذه الحالة إلى عمل التصميم دافع ديني بالمعنى الواسع لهذا اللفظ.

ولكن لا نستطيع القول بأن عمل التصميمات كله ديني بالضرورة فلا يعمل ابن البلد تصميماً إلا حينما يحفزه دافع ديني، وقد قدم الأستاذان "سبنسر، وجيلين" برهاناً قاطعاً على ذلك في كتابهما المشهور عن قبائل السكان الأصليين في استراليا الوسطى جاء فيه:

"حينما يسأل أبناء البلد عن معاني رسوم معينة، يجيبون على الدوام أنها لعب فقط، ولا تعني شيئاً... ولكن لرسوم تماثلها ليست مرسومة إلا على أشياء تستعمل في الاحتفالات الدينية أو مرسومة في بقعة خاصة معني في غاية الوضوح... يخبرك ابن البلد نفسه أن رسماً خاصاً في بقعة ما غير ذي معني، بينما يذكر لك بدقة ما يفترض أن يعنيه نفس الرسم عندما يرسم في بقعة تختلف عن الأولى، ونلاحظ أن هذا الرسم الأخير يكون دائماً على ما يصح أن نسميه الأرض المقدسة التي لا يجوز أن تقترب منها النساء[1].

وعلى ذلك لا نستطيع إلا أن نستخلص أن التصميم يجوز أن يكون نتيجة دافع ديني وقد لا يكون كذلك، وبعبارة أخرى نستخلص أن

([1]) واقتطف الأستاذ "بريل" في نفس الكتاب السابق ص١١٠ نفس الكلام.

الدافع لعمل تصميم ربما يكون تلقائياً ذاتياً صرفاً، وهي الخلاصة التي وصلنا إليها في حالة رجل ما قبل التاريخ، فإن الشيء الديني هو ما يقرأ في ثنايا التصميم لا عملية إخراج ذلك التصميم.

ولكي نصل إلى المرحلة الثانية نسأل، لماذا إذا يتخذ التصميم شكلاً مجرداً، يميل الأستاذ "ليفي بريل" إلى افتراض أن شكل التصميم مطلق كل الإطلاق، وأنه يتخذ معني من القوى الصوفية التي تلازمه، ولكنه لا يصورها بأية حال، وإلا فكيف نشرح الحقيقة التي ذكرها "سبنسر وجيلين" في استراليا، "وفون دي اشتين" في البرازيل، "وباركنسن" في البحار الجنوبية، وهي أن التصميم يمكن أن يعني شيئاً معروفاً في مكان معروف وشيئاً آخر مختلفاً تمام الاختلاف عن الأول في مكان آخر؟ وبالاختصار لم يلازم هذه الرمزية نظام متسق، فالتصميم هو التصميم، أي أن الفن للفن، وإنما يكون للتصميم من بيئته ومحيطه معني فكري أو أي معني فوق معناه الجمالي، أي من موقعه من الزمان والمكان[١].

---

(١) لقد شرح لي رجال البيننج "Baining" أنفسهم هذه الزخارف وعلى ذلك لا يمكن الشك في هذه النقطة ما دام هؤلاء الذين أنتجوها قد ربطوا فكرة معينة برسومهم هذه وإن كنا في كل حالة من الحالات عاجزين عن إدراك العلاقة بين المعني وبين الشيء المرسوم، وذلك لأن التصميم لا يمثل بأية حال الشيء موضوع الكلام، وكم نكون مخطئين أن نترجم الزخارف الحلبية تبعا لما تشبه من الأشياء التي نعرفها. ويرى "البيننج" أنفسهم في هذه التصميمات العرفية "التقليدية" شكل قوقعة أو ورقة أو إنسانًا الخ... وإن الفكرة لتبلغ من الثبات في عقولهم مبلغًا نرى معه الدهشة لغباء السائل بادية على وجوههم عندما يسألهم عن معنى هذه التصميمات، فهم لا

وقد قدم الدكتور "ث. ج. سيلجمان" دليلاً ينتهي بنا إلى نفس النتيجة في مؤلفه عن الميلانزيين في غينيا الجديدة البريطانية "كمبردج سنة ١٩١٠" بصفحة ٣٤ فقال "لا يحس البابوميلانزيان(*) بحاجة قاهرة لإعطاء معني لأي شكل من الأشكال التي ينحتونها في الخشب أو للوحدات التي يشمونها على أجسامهم، أو لنظم أغانيهم أو لحركات رقصاتهم، وإذا ما سئلوا عن تفسير لنحت خاص أو لرسم وحدة وشمية أو لنوع من الرقص كان جوابهم دائماً "هكذا كان يفعل آباؤنا من قبل" جواباً شافياً لا تعقيب عليه".

وقد تجاوز دكتور "سيلجمان" في هذا الموضوع أغلب علماء الإنسان مؤكداً أنه ليس من المستطاع تقديم مثل أحسن من هذا المثل السالف دليلاً على حب الإنتاج الجمالي لذاته، وعلى تجاهل أي قيمة غير جمالية تجاهلاً مقصوداً، وإن حقائق كهذه لنتجه اتجاهاً قاطعاً إلى تعزيز الاعتقاد القائل بأن حب البابو يلانزيان للفن وإقبالهم عليه هو إلى حد كبير حب الفن لذاته (Autotelic)، وتزداد هذه الفكرة قوة على قوة عندما ندخل في حسابنا العدد الوافر من الأشياء التي تغطي بحفر، أو بخطوط منحوتة أو مرسومة أو حفرت فيها وحدات فنية تزينها أخرجها الفنان بطريق الحريق، تلك الأشياء التي ثبت ثبوتاً قاطعاً بدليل من

يستطيعون أن يتصوروا أن شخصًا ما يخفق في التعرف بسرعة على معنى هذه الزخارف. "عن كتاب للأستاذ "ر. باركنسون" ص٦٢٧.

(*)البابو (Papuo) اسم يطلق على سكان غينيا الجديدة فقط، والبابو ميلانزيان اسم لهؤلاء والعناصر الأخرى الميلانزية التي تسكن غينيا الجديدة وجزر ميلانزيا التي حولها.

البحث الدقيق والتقصي المتكرر أن معظمها ليس بذي فائدة سحرية أو أي من تلك القواعد غير الجمالية[1].

وإذا لم يترتب على الاعتبارات السالفة نظام متسق للرمزية فقد يبدو أن يتلو ذلك منطقياً أن ابن البلد غير مقيد –عندما يعمل تصميماً مجرداً– في عملية الإخراج الحقيقية بسوى الدوافع الجمالية الصرفة التي تنتج عن الآلات التي يستعملها، والخامات التي يشتغل فيها، وعن حساسيته لصفات مجردة كالتوازن والإيقاع والإحكام الخ...

أما وقد برهنا على الخلاصة السالفة بقوة أو سلمنا بها بالنسبة للتصميمات المجردة البدائية فإنه يجب علينا بعدئذ أن نسأل أنفسنا هل تنطبق نفس هذه الخلاصة على مجالي الفن البدائي الآخرين، وهما تصوير الظواهر الطبعية تصويراً هندسياً، وتصويرها تصويراً حيوياً؟

الفن العرفي

إذا تناولنا التصوير الاسترالي أو التصوير في غينيا الجديدة، وكلاهما يصور الإنسان والحيوانات بطريقة مختصرة اختصاراً بالغاً أو مختصرة بعض الاختصار بدون رسم أي شيء من شكلها الواقعي الطبعي استطعنا أن نقول:

أولاً– إنها ذات معنى مسلم به غالباً، فالكائنات الإنسانية دائماً

---

(1) نفس المرجع السابق ص٣٥.

يقصد بها أن تكون كائنات إنسانية وكذلك يقصد بالحيوانات أنها حيوانات.

ثانياً- إن معنى الرسوم واحد بالنسبة للمجتمع كله، فليس لو أحد دون الآخرين معان خاصة.

ثالثاً- إن الصور تستعمل في احتفالات دينية معينة فتستعمل مثلا عندما يجدونها قبل فصل الأمطار لتؤكد الخصب.

فالرسوم بناء على ذلك رمزية، وهي تستعمل على أنها صور تعبر باختصار عن أفكار عامة، وهكذا يفهمها الناس عامة، ولكنها كما يؤكد "ليفي بريل" وهو محق في تأكيده هذا، ليست ولابد ظواهر عقلية أو معرفية ارتكانا على الاعتبار السالف، ومعنى ذلك أن ليست صورة الحيوان فيها إطاراً معزولاً عما وراءها، وإنما تحمل معها دائماً الانفعالات والصلات التي يثيرها وجود الحيوان نفسه.

وحينئذ إذا حولنا انتباهنا نحو الفنان على أنه فرد يرسم تحت هذه الظروف استطعنا أن نتخيل بسهولة أنه يعمل مدفوعاً بقوة جبرية تختلف كل الاختلاف عن الاتجاه العقلي المستقل عند المصور المحتضر، فلاشك أن لفنان المحتضر عندما يرسم حيواناً، علماً حدسياً خاصاً بطبيعة الحيوان، وربما تعتمد حيوية رسمه على مقدار هذا العلم وقيمته مثلما تعتمد على مقدرته على ترجمة هذا العلم في شكل فني، وإلا فكيف يمكن بغير ذلك أن نشرح الفرق بين أعمال "بيزانللوا أو جوديه

برزيسكا" "وبول بوتر أو لاندسير"، وعلماء الإنسان لا يهتمون بتلك العوامل الفردية مع أنهم عادة يدخلونها في حسابهم ضمناً، ولقد أفرد الأستاذ "لوى" فصلا كاملاً للفروق الفردية[1] ومن الغريب أنه لا يعير أي التفات القدرات الفنية، وإنه ليلاحظن مع ذلك الفرق الواضح بين مهارات أبناء البلد في سرد القصص، ويعرف أن ما هو حق واضح جلي في المجال الأدبي ينسحب على المجال العقلي عامة وبنفس الدرجة، وربما يجوز القول أن في ذلك المجال الواسع اللفظ –مجال العقل– انطوت فروق بين الأفراد في الحساسية الجمالية والقدرة الفنية.

ولكن ذلك يفتح الباب لمسألة أكبر لا نستطيع أن نناقشها مناقشة تامة إلا في مرحلة متأخرة من بحثنا، أما ما أحب أن أبرزه الآن فهو أن هذا الحدس الخاص أو المشاركة الوجدانية أو العلم الخاص[*] –أو سمه ما شئت– حينما يوجد في ابن البلد يولد الأسلوب الأول من الفن البدائي وهو "التصوير الحيوي" (vitalistic representation) أما النوع الثاني فقد وصفناه بأنه هندسي أو تلخيصي، وليست بينه وبين أي شكل ظاهري من أشكال الحياة علاقة ودية مبنية على المشاركة الوجدانية، وما دام هذا الفن خلاصة فهو يقنع بالحد الأدنى من العناصر الأساسية، فيكتفي مثلا بنقطتين وخط داخل دائرة لتمثيل وجه إنسان. والراجح أن ثمة فرقاً بين مجرد التلخيص الذي يدل على دافع جمالي واهن وبين

---

(1) الدين البدائي الفصل ١١.

(*) هذه الألفاظ الثلاثة تعبر في معناها عن العلاقة الحسية المقامة على التعاطف بين الكائنات وبين الرجل الشعبي.

الهندسة بالمعنى الدقيق لهذا اللفظ، أي تصوير الظواهر تصويراً هندسياً، لأنها "أي الهندسة" معقدة جداً في الغالب وليست ملخصاً، إنها تعقيد لا تبسيط للمظاهر الطبعية. ونحن مخيرون في الحالة الثانية بين اعتبار تعقيد التصميم تعقيداً مقصوداً مجرد خوف من الفراغ أو تعبيراً عن هروب من الواقع بشكل أشد وأقسى. فإذا كنا ماديين اقتنعنا بالتعليل الأول وهو "الخوف من الفراغ" وهذا تعليل لا أستطيع شخصياً قبوله على أنه تعليل شامل يفسر كل أوجه الفن الهندسي.

ويلفت النظر إلى هذا التباين بين التصوير الحيوي والتصوير الهندسي أو التلخيصي عالم ألماني من علماء الإنسان هو "هربرت كن" في مقال أحب أن اقتبس منه ما يلي:

"إن أبرز سمة في فن سكان الأدغال هي ذلك الطابع الحسي الطبعي الذي تتميز به روحه اللهمة، التي تفصح عن كل شيء، والطبعية كصفة هي ولاشك مجرد لفظ نسبي، فإذا وضعنا فن سكان الأدغال إلى جانب فن الزنوج الإفريقيين مستبعدين فن "بنين، ويوربا" (Beniun Yoruba) نجد فن سكان الأدغال أقرب كثيراً من الفن الزنجي إلى النموذج الطبعي، فهو أكثر منه مطابقة للواقع وأصدق نقلا عن الطبيعة، وعلاقته بالواقع غير تلك العلاقة بين الواقع والفن الزنجي تماماً.

ولكون ساكن الادغال أكثر التصاقاً بالطبيعة فهو يخبر الصفات المحسوسة للأجسام خبرة أغزر وأدق، يخبر تكوينها ولونها وحركاتها،

والشيء بالنسبة له هو واقع الشيء لا رمزه ولا معناه الجوهري كما يراه رمزاً أو جوهراً الزنجي الميال إلى الروحية. إن نظرة ساكن الادغال للدنيا نظرة سحرية والصلة بين فنه وهذا الأسلوب من الخبرة أوثق صلة، والنظرة السحرية للحياة لا تعرف شيئاً عن العلاقة الهامة بين المعنى والكائن، فلا يعرف الفكر السحري الشيء إلا في واقع موضوعي فعلي، وهكذا يعترف في هذا الطور بالواقع والنسخة المنقولة عنه فقط، وليس فيه صور الآلهة أو تماثيل لها وإنما الشيء المسجل واقع خبرة الحياة اليومية وحقيقتها"

"فالحيوانات مصورة وهي تجري، وترعى الحشائي، وهي راقدة أو واقفة، والرجال مصورون وهم يصيدون أو يرقصون، أو متنكرون في صور الحيوان، ولا تزال المخلوقات الخرافية كالثعبان، والموت وكائن آخر يبدو أنه يمت إلى مرحلة الانتقال الفكري بين السحر والاعتقاد بالأرواح تحتفظ كلها بشكلها الطبعي[1].

ويؤدي بنا البحث آخر الأمر إلى ما يأتي: إذا كانت الرمزية هي المرمى النهائي الوحيد فسوف لا تجدي مناقشة الشكل الذي يتخذه الرمز في الدور البدائي من الحضارة على الأقل، فالرمزية لكونها لا تشجع أي مستوى جمالي راق لا تبالي بالكلية بالناحية الجمالية، ولكونها تقنع بأضيق تصوير مختصر للشيء أو الصورة أو الفكرة تجنح

---

(1) Bushman Art, by Hugo Obermaier and Herbert Kuhn Oxford 1930.

بالفعل إلى تثبيط أي عمل يفيد الصفات الجمالية البحتة[1].

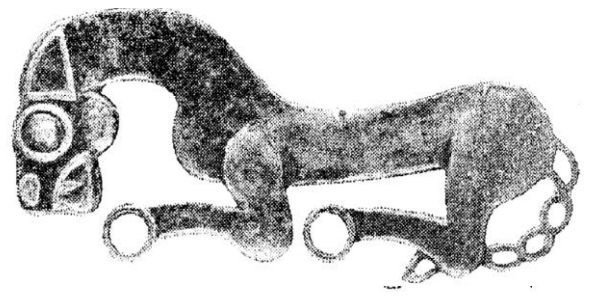
ومع ذلك إذا كان المطلوب وكيلاً عاملاً كما في السحر، لا مجرد رمز اضطر الأمر حينئذ إلى إخراج العمل الفني إخراجاً حيوياً بقدر الإمكان، وهذا لا يتطلب تمثيل الشيء تمثيلاً دقيقاً. لأن ابن البلد من الحس ما يدرك به أن الحيوية صفة كامنة في حياة الشيء وفعله، وأنها قوة فعالة داخل الشيء لا في شكله الخارجي الراكد، فالوعل وهو يجري يختلف اختلافاً بيناً في شكله وتركيبه عن وعل آخر واقف، فالشكل يتغير بتغير الوظيفة التي يؤديها وقتئذ، والتصوير الناجح يهدف إلى تسجيل النشاط الوظيفي لا الكائن الراكد، وتحت دافع كهذا يدعمه تدعيماً طبعياً اعتقاد في سحر قائم على المشاركة الوجدانية ينبعث أسلوب من الفن التصويري في درجة عالية من الحيوية.

الفن السيثاني Sythian Art

لست أقصد فيما سبق التلميح بأن هذا الفن لا يظهر إلا عندما تساعده المعتقدات السحرية، فحسبنا أن نلقي نظرة على مجتمع له نظام آخر يختلف في كثير من الوجوه عن مجتمع العصر الحجري القديم، وعن مجتمع سكان الأدغال لنجد فناً شبيهاً بفنيهما لا صلة له بمثل هذه المعتقدات أو الأعمال مهما أطلنا البحث فيه، وأشير بهذا إلى ما يسمى الأسلوب أو الطراز الحيواني عند "السيثيان"، وهم قبائل رعاة رحل

([1]) قارن مناقشة نفس المسألة في كتاب الدكتور "لوى" السابق ص٢٦، ٣٩.

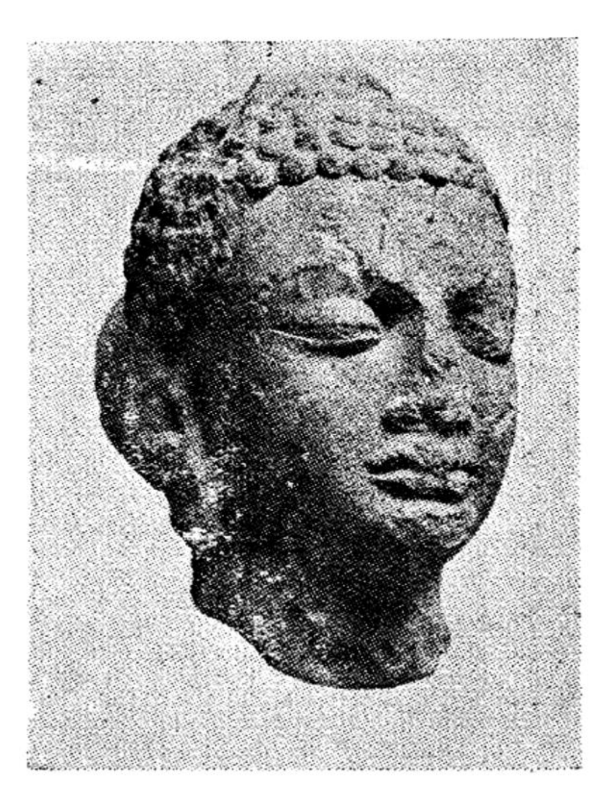
سيطرت على جنوب روسيا فيما بين القرنين الثامن والثالث ق.م. ويشبه فنهم منذ بداية نشأته حتى نهاية القرن السادس ق.م. فن سكان الأدغال مشابهة تامة، ويكاد يكون مقصوراً جملة على تصوير الحيوانات، يصورها في صور ذات حيوية عالية، مبرزاً أكثر سماتها أصالة، وحركاتها المميزة لها، ويختلف عن فن سكان الأدغال، وفن العصر الحجري القديم في ميله إلى التلسيق الزخرفي،



٢١- نمر مصنوع من صفيحة من الفضة، وهو رسم صيني من أسرة"الهان" ٢٠٦- ٢٣٠ق.م



٢٢- صورة كلب لمصور إسباني في القرن السابع عشر وهي وسابقتها توضحان نهاية كل من الفنين الهندسي والطبعي، وتقع بين هاتين النهايتين الأساليب الموضحة بالصورتين ٣ و ٤



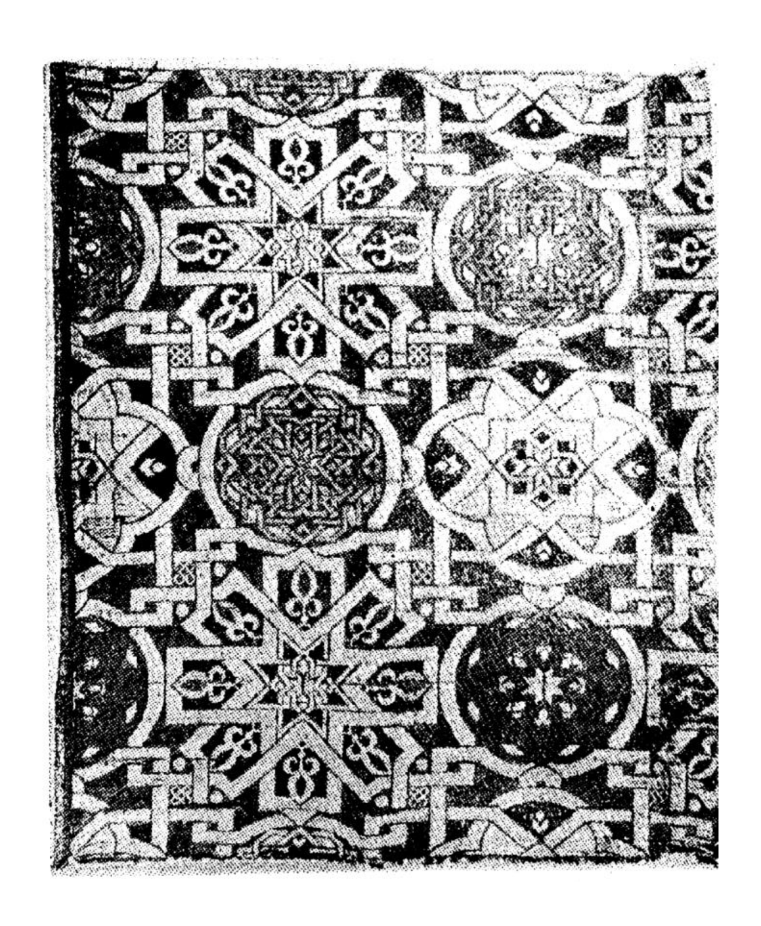
٢٣- رأس بوزا مصنوع من حجر رملي أحمر من منطقة (Mathura) في الأقاليم المتحدة ومن أسرة "كرشان" في القرن الثاني من الميلاد



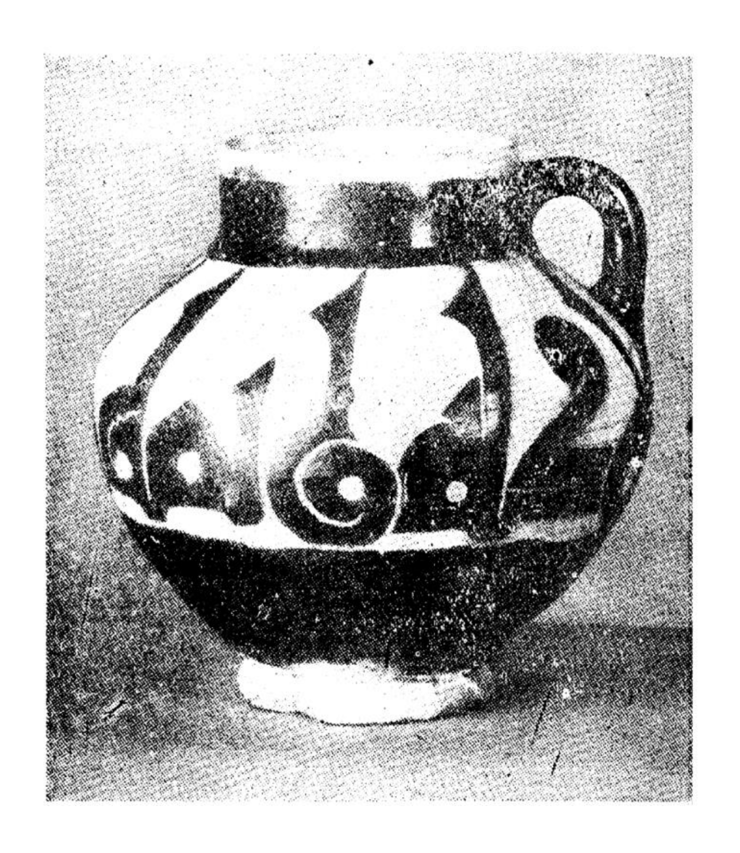
٢٤– قناع لبوزية (Bodhisattua) من الخشب المحفور ومدهون باللاكيه من عصر "فوقيوارا" باليابان ٨٦–٩–١١٥٩ وهذه الصورة والتي سبقتها توضحان انتشار أسلوب ديني واحد في بقعة واسعة من الأرض خلال ملايين السنين



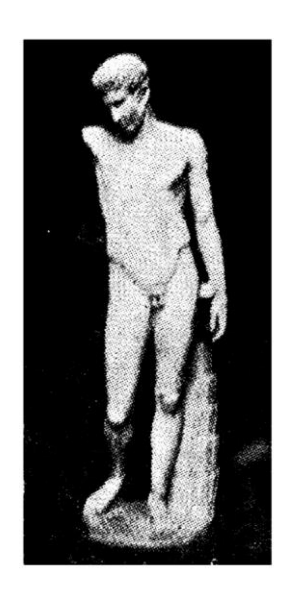
٢٥- لاعب الناي الرباني- منحوت في حجر رملي أصفر، وهو منمعبد "جين" (Jain) بولاية بومباي في الهند ومن أسرة "شالوكا" .. حوالي القرن الحادي عشر الميلادي



٢٦ – قطعة نسيج من الحرير صنعت في إسبانيا في القرن الخامس عشر،ولربما كان صانعها مراكشياً، وهي مثال للحلية الهندسية ابتكرها الفنان فيظل الدولة الإسلامية



٢٧– إبريق من الفخار مزين بالخط الكوفي، وهو من القرن الثالث عشرالميلادي، وهو مثال آخر يوضح استعمال الرسوم ذات الأصول غير الطبعيةفي الفن الإسلامي



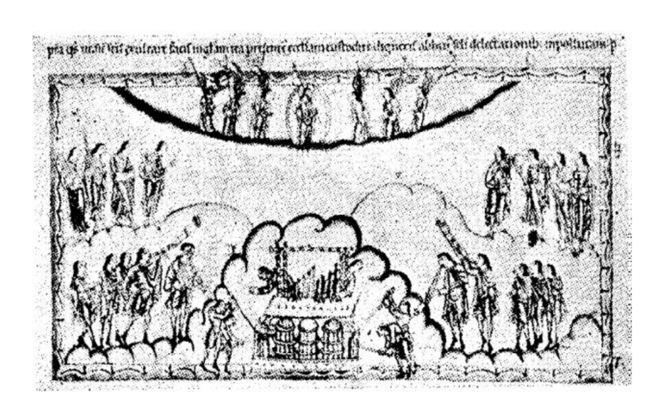
٢٨- صورة ما يسمى رياضي ماكوت الغربية Westmacott وقد تكون منقولة عن Polykleitos kyniskos "صبي الملاكم من بلدة مانتينيا" حوالي ٤٥٠-٤٠ ق.م



٢٩- دراسة لموضوع صلب المسيح لرمبراندت- حوالي ١٦٤٦م



٣٠- محاربو الصور يكسرون التصاوير- منقولة عن كتاب التراتيل، وهو مصورعلى الأسلوب الشعبي في القسطنطينية- حوالي ١٠٦٦م



٣١- المسيح في السماء- مأخوذة من كتاب التراتيل نسخة (Eadwine) المكتوبفي (Canterbury) في القرن ١٢م- وهذه الصورة توضح انتشار أسلوب شعبيتحت ستار من النظام الديري "نسبة إلى دير"



٣٣- العذراء وطفلها- من عمل الفنان "ماستر ميكل" وهي من الأراضي الواطئة حوالي ١٥٢٠م



٣٢- الصورة المعجزة لسيدتنا العذراء في تخفين Tikbuin وقد اكتشفت في ١٣٨٣م، وهي نسخة جديدة عن صورة إغريقية إيطالية من دير "تخفين"

وهو الميل يزداد وضوحاً بتطور هذا الفن وتدهوره الأخير، فقرون الغزال مثلا بشيء من التحوير تتحول إلى حلية مجردة، وفوق هذا تقتصر ممارسة الفن عند السيثيان على ما يستعمل من الأشياء، أو أدوات الزينة، كسروج الخيل وحليها، وأعمدة الخيام والأبازيم وغيرها، وهو خال من أية إشارة تدل على السحر أو التصوف، ولم يصبح تعبيراً عن أفكار أيا كان المعنى الذي يفهم من لفظ التعبير إلا في آخر القرن السادس، ومن هذه اللحظة ضاعت حيويته.

ومن هذا يمكننا أن نستخلص أن حيوية الفن كان مرجعها إلى صلة وثيقة بين الإنسان وعالم الحيوان، وربما كانت هذه الصلة بشكل ما عبارة عن اشتراك الإنسان والحيوان في نفس عالم القوى الروحية، وإلى هذا الحد يكون فناً صوفياً، غير أن هذه الصلة كانت في أصلها صلة طبعية مادية، كانت صلة الصياد بالصيد، كانت اعتماد الإنسان على الحيوان اعتماداً عصبياً غزيراً اتخذ الإنسان من خلاله فكرة بصرية خيالية عن عالم الحيوان، وبهذه الفكرة كان مسوقاً للتعبير الفني، تدفعه الحاجة الملحة إلى تشكيل المرئيات التي ملأت خياله.

الأصل العام للفن الزنجي

سوف لا أحاول تبويب أساليب الفن الروحي، أي الفن الصوفي للزنوج، فإنه عمل قد امتنع عن مزاولته حتى الخبراء في هذا المجال[1]

(1) Georges Hardy: Lart negre, Paris, 1947. Cf. p.115.

وإن العين الأوروبية العادية قلما تستطيع التمييز بين شتى العقائد والعادات والطقوس التي تعبر عنها هذه الأقنعة والأصنام، وتكاد كلها تبدو لها على درجات متفاوتة من الشذوذ والدمامة، ولكن يجب علينا وإن كنا في غير حاجة للتحكيم العلمي فيما نقصد إليه، ألا ندع الأهواء الجمالية الحديثة المحدودة تعمي أبصارنا، فإن هذه الأشياء تحوى رغم خشونتها العناصر الضرورية لفن عظيم. إن للرجل الزنجي، كما أشار إلى ذلك جوبينو، قدرة حسية أكمل ما تكون نمواً، تلك القدرة التي يستحيل وجود أي فن بدونها، وربما كان عدم وعيه لهه القدرة في حد ذاته، وأنه انتفع بها في خدمة طقوسه الدينية انتفاعاً جزئياً في بادئ الأمر ثم انتفاعاً عاماً بعد ذلك ربما كان هذا وذاك هما سر حيوية فنه البارزة، لأنه وإن كان السحر أو التصوف ليسا علتين حيويتين يصدر عنهما الفن كما شاهدنا ذلك من قبل فقد يكونان ظرفين ملائمين ينتشلان الفنان من الوعي لذاته، ويخلصانه منه ومن التأمل الباطني، وهما الأمران اللذان يقضيان على الفن بالفناء كما سنرى بعد.

ربما اعترض بعض الناس: أن المعنى الذي صورت به التصوف أولى للغاية، بل ثالم أكثر من اللازم لهذا الاسم الرنان، ثالم لتلك الحالة الروحية العميقة حقا التي اتخذها التصوف في الأطوار الأخيرة للمدنية. ولكن موضوعنا هو الفن والمجتمع وأنا لا أعني بالتصوف إلا بصفته ظاهرة اجتماعية أو بصفته نظاماً منظماً، أو على أية حال نظاماً أساسياً، وأرقى أنواع التصوف وأصفاها فردية للغاية، سامية بدرجة بالغة قد لا تجعل بينها وبين مادية الفنون الشكلية أية صلة. واتجاهي في كل وقت

اتجاه مستمد من الحقائق التاريخية يهدف إلى رؤية ناحيتين من نواحي الحساسية البشرية، تؤدي إحداهما إلى تجريد الكلمة والفكرة، والأخرى إلى الشكل الفني البصري لبنية الفن المادية، وكلما اختلف هذان الاتجاهان وظلا متباينين كان كل منهما أنقى أنواعه وأقواها تماسكاً.

ملخص

كنا ندرس الفن في طوره البدائي، وليس من الممكن مقارنة هذا الفن بالفن المكتمل الذي ينتجه الرجل المتحضر الذي أصبح من الضروري له أن يحيا حياة التفكير، ولكنها هنا نهتم بالأسس، والفن من حيث أسسه يهتم اهتماماً طفيفاً بالفكر أو لا يهتم به، فهو نشاط الحواس أو مجهودها، وهو أصلي كالانفعالات الأولية، انفعالات الحب والكراهية، والخوف، وليس ملكاً لعنصر معين أو عناصر بذاتها، ولكنه منتشر في كل العالم عامة، إلا أنه من ناحيته الإبداعية نشاط محدود، أي أنه مقصور على أفراد مخصوصين يستطيعون أن يستجيبوا لانفعالات إخوانهم الصامتة بواسطة ما لهم من قدرات حسية خاصة أو مهارة خاصة في التعبير، والفنان البدائي هو الفرد الذي يستطيع أن يترجم الدنيا الصوفية أو يعرضها أحسن عرض، والمجتمع يرضى قيادته، ويقدر مهارته. والفن يتصل اتصالاً وثيقاً بالمهارة. لا لكون بعض الأشكال الفنية تنشأ عن عمليات صناعية فحسب، ولكن لأن كل أنواع الأفكار الجمالية تحتاج إلى مهارة أدائية لإخراجها أيضاًن ومع هذا فالفن يزيد على المهارة، لأن المهارة شيء وظفي صرف، بينما الفن في جوهره خالص لا

هوى له، والفن بدون وظيفة يكون في خطر دائماً من ظهور الوعي الذاتي، ومع لك يبدأ الفن حيث تنتهي الوظيفة، وحيثما تتعادل الأشكال الوظيفية في الكفاية الأدائية، أي أدائها للمطلوب يظل هناك مجال للحساسية الجمالية أن تختار —أن تقول إن رأس الحربة هذه أكثر جمالاً من تلك، وأن هذه البلطة أجمل من تلك، وأن هذه الطائرة —حينما تتكلم عن عصرنا الحديث— أو هذه السيارة أجمل من تلك.

نحن مدفوعون في النهاية إلى الالتجاء للحل النفسي في معالجة كل المشاكل الفنية، ومحتاجون بوجه خاص للتمييز بين علم النفس الجماعي وعلم النفس الفردي، فالأول يساعدنا على تفسير قيم الفن الجمعية، والأخير على شرح الحساسية الشكلية للفنان.

والآن دعني أضع ما استخلصناه من دراسة الفن في النظم البدائية للمجتمع في صيغ عامة. لقد تبينا للفن ثلاثة مظاهر عامة هي من حيث صلته بالمجتمع:

(١) فن اجتماعي لأنه ينشأ في خلال عمليات الصناعة التي استلزمها صنع شيء نفعي هام. فالعادات الاجتماعية تتطلب الشيء، وطرق الصنع وصفات المادة الخام تحددان الشكل، وكذلك الزخرفة إلى حد ما، وتختار الحاجات الوظيفية والنفسية الأشكال والتراكيب وتنظم الحلية.

هذا الفن فن لذة (Hedonistic Art) وهو شيء من اللذة الحسية

الصرف وذو طبيعة مجردة "هندسية" في جوهرها.

(٢) فن اجتماعي لأنه يعبر عن أفكار تصوفية يسلم عامة الناس بأصولها أو مستعمل في خدمة الطقوس الدينية المرتبطة بهذه الأفكار. ونستطيع أن نكرر القول أن العادات الاجتماعية تتطلب الشيء، وأن شكله لا يزال محكوماً بطبيعة الأدوات والمادة الخام المستعملتين، غير أن أساس الاختيار لم يعد حسياً صرفاً بل فكرياً فلسفياً.

هذا الفن فن غرضي، (تربوي، طقسي، تجريبي) وذو طبيعة رمزية في جوهره.

(٣) فن فردي يعبر عن إحساسات الفنان وانفعالاته، فإذا ما تكونت علاقة تعاطفية بين الإنسان والعالم الخارجي عنه يكون الفنان مدفوعاً لتصوير الظواهر في كل حيويتها الأساسية، ويصبح الفنان لذلك ممثلا (representative)، وإلى هذا الحد لا يزال الفن اجتماعياً.

هذا الفن فن معبر "انفعالي"، وهو في جوهره عضوي "تمثيلي".

وتظل هذه المظاهر الثلاثة وهي التي نستطيع تمييزها لأول وهلة في المرحلة البدائية لتطور الإنسان الأساليب العامة للفن خلال تاريخ المجتمع الإنساني، إذ يخرج الإنسان من ظلمة ما قبل التاريخ المبهمة،

وينشأ وعيه من الخوف ومن الوحدة ومن الحاجة يكون القبائل والمجتمعات، ويختار طرقاً متنوعة للإنتاج الاقتصادي، وتجرف نفسه في هذه العملية هذه النوبات المتعاقبة من الخرافة والسرور، ومن الحب والكراهية، ومن الثقة العقلية وإيمان العجائز، تلك النوبات التي تغير من حياته، وتقيم أسراً مالكة وشعوباً ومدنيات وتبيد أخرى، غير أن الدافع الجمالي يظل ثابتاً في أساسه خلال هذا الطوفان الجارف من القوى وتضارب الأهداف، مثله في ذلك كمثل الدافع الجنسي، له تلك الصور المختلفة، صورة لذية، وأخرى تعبيرية، وثالثة غرضية، وتسود واحدة منها تارة وغيرها تارة أخرى عصوراً كاملة، بيد أن كل هذه الصور للدافع الجمالي ترجع إلى حقيقة واحدة، لأن ماهية الفن ذاتها ليست وليدة حضارة أو دين وإنما هي قدرة دائبة في الإنسان نفسه لاتهن، أو هي طابع معين ينطبع به الإحساس والحدس، يدفع الإنسان إلى تشكيل الأشياء في صور أو رموز تكون جميلة عندما تتخذ شكلاً متناسقاً وإيقاعاً[1] وسأقدم في فصول تالية تفسيراً لكنه هذا الدافع الجمالي، بيد أني أسأل القارئ الآن أن يسلم بحقيقة وجود هذا الدافع.

---

(1) ولكن المشكلة– كما عبر عنها ماركس– ليست بالتمسك بالفكرة التي تقول إن الفن الإغريقي والأبو (Epos) مرتبطان بأنظمة خاصة من نظم التطور الاجتماعي، ولكنها بالأحرى تتركز في فهم السبب الذي جعلهما لا يزالان منبعا للمتعة الجمالية بيننا، بل يسودان في اعتبارات خاصة على أنهما مستوى أو نموذج بعيد المنال". مقدمة "نقد الاقتصاد السياسي"

الفصل الثالث

الفن والدين

"إن الميل الفني وكذلك الابتكار الفني يتطلبان بصفة عامة طاقة جوهرية لا تكون فيها الحقائق العامة جامدة شبيهة بقانون أو قاعدة، وإنما تكتسب هذه الحقائق فاعليتها بالاتحاد مع النفس والانفعالات"

Hegel, "Aesthetic" "هيجل"

تزداد مشكلتنا تعقداً بشكل كبير بانتقالنا من أنماط مجتمعات ما قبل التاريخ، أو المجتمعات غير المتمدنة إلى أنماط مجتمعات أخرى ينبغي في العادة أن نعتبرها متمدنة، لكن ربما لا تزال المشكلة تعالج منذ قرون عديدة على أنها مشكلة العلاقة بين الفن والدين بصفة خاصة. فإن الحياة الروحية والانفعالية للمجتمع تهيمن عليها وتنظمها السلطة الدينية السائدة، ومع أن المنتجات الفنية التي تستخدم في الحياة العملية تحوى جانباً كبيراً من التعبير الجمالي إلا أن هذه المنتجات ليست بذات أهمية كبيرة في موضوعنا، وسوف لا أتجاهلها لأنها كثيراً ما تمدنا بمقياس نعرف به الحساسية الجمالية التي تسود في عصر ما، غير أن النبع الرئيسي للطاقة الجمالية يتدفق في المسارب الدينية.

ويجب في نفس الوقت أن نكون على بينة من أن الدين في بحثنا هذا مظهر واحد من بين المظاهر المتعددة للمجتمع[*] وأنه لا ينبغي أن يستوعب التفاتنا وحده فنغفل باقي الجوانب الأخرى، وينبغي أن يكون ذلك عذري عندما أبحث في الفن والدين لا الفن والأديان، لأن الأديان كثيرة ومتنوعة، وقد تبدو قليلة الشبه في غاياتها، ولكني مع ذلك أقترح تقسيمها إلى أربعة أنماط عامة، مستبعداً الدين البدائي الذي بحثناه آنفاً وستمكننا هذه الأنماط، على ما أظن من معالجة المظاهر الاجتماعية للدين التي تجد الفن وسيلة لظهورها معالجة وافية.

الدين والمدنية

لنر أولاً كيف يختلف دين المجتمعات الراقية عن دين المجتمعات البدائية، وبالطبع ليس في اضطراد نشأة الدين فاصل تاريخي أو مطلق، فقد تدرج الدين في تطوره كسائر النواميس الإنسانية[*]، ولكن عندما

---

[*] على القارئ أن يلاحظ أن الإشارة إلى أن الدين مظهر واحد من بين مظاهر المجتمع المتعددة تتضمن وجهة نظر معينة للإفرنج لأن الدين في نظر علماء الاجتماع الإفرنج سواء حينما بحثوه في المجتمعات المتأخرة أو مجتمعاتهم في أوروبا قاصر في الغالب على طقوس لا تتعدى حدودًا ضيقة أما عندنا فالدين يستوعب كل المظاهر الاجتماعية الأخرى بل هو الأصل فيها جميعا بمعنى أنه الإطار الأساسي للمجتمع والذي في داخله تتكون صورة المجتمع من باقي الظواهر الأخرى، فالدين الإسلامي مثلا لا يقتصر على طقوس عادية بل يشمل العبادات والمعاملات والاحوال الشخصية والفنون والحرب وغيرها من المظاهر الاجتماعية الأخرى.

[*] لعل المؤلف يرى أن الدين تطور شيئًا فشيئًا حتى وصل في أيامنا هذه إلى الأديان العالية التي تعم العالم الآن وهي الإسلام والمسيحية والموسوية مثلا، والحق أن الدين لم يكن صغيرًا ثم كبر ونما وتدرج إلى دين كامل مثلما تدرج صنع الآلة البخارية، وإنما الأصل في الأديان كلها منذ خلق الله العالم هو الكمال أي "التوحيد" باعتباره العقيدة المعقولة ولكن كانت تأتي فترات معينة من الزمن تكبو فيها هذه العقيدة ثم تسمو وهكذا تكبو ثم تسمو بدرجات متفاوتات ولهذا بعث الله النبيين مبشرين ومنذرين "وما من أمة إلا خلا فيها نذير" وتخضع البشرية في سموها وهبوطها "الديني" لسنن ثابتة متصل بعضها ببعض.

يفصل بين أطواره فاصل طويل للغاية تتفتح أعيننا على حقيقة، وهي أن الاختلافات في الدرجة تصبح في موضع أو آخر اختلافات في النوع، ويلاحظ هذا الاختلاف في النوع عند اللحظة التي يبدأ فيها العقل الإنساني عند إدراكه الواقع، في التمييز بين نظام طبعي للوجود "نظام مشهود" وآخر فوق الطبعي "مغيب"، وسبق أن عرفنا وفق ما ذهب إليه الأستاذ "ليفي بريل" أن الخواص الصوفية التي تصطبغ بها الأشياء والكائنات تؤلف جزءاً لا يتجزأ من فكرة الرجل البدائي عن هذه الأشياء" فإنه يرى الشيء وخواصه وحدة مركبة واحدة "وفي مرحلة تالية من مراحل النشوء الاجتماعي يأخذ ما نسميه ظاهرة طبعية في أن يصير هو كل ما يشتمل عليه الإدراك خالصاً من سائر العناصر الأخرى، التي تتخذ في ذلك الوقت شكل اعتقادات تبدو في النهاية خرافة"[١]. ولكن في ذلك الطور المتأخر من أطوار الدين، وهو الطور الذي ندرسه الآن "يعتقد الرجل الخرافي وكذلك كثيراً ما يعتقد الرجل المتدين منا أن العالم الواقع يقوم على نظام ثنائي، أحد جانبيه مرئي محسوس خاضع للقوانين الأساسية للحركة، والآخر خفي روحي لا يمكن إحساسه، يؤلف مجالاً صوفياً يحيط بالأول"[٢].

وينتهي "ليفي بريل" أخيراً في الكتاب الذي اقتبست منه ما سبق إلى إثبات أن هذا التطور تفكير منطقي أو شعوري، ويقوم على ذلك

---

(١) نفس المرجع ص٤٤.

(٢) نفس المرجع ص٦٨.

تمييزه العام للعقلية البدائية على أنها العقلية قبل المنطقية، والفرق بين هذين الطورين، أو بمعني آخر بين العقلية البدائية والعقلية المنطقية في عصرنا الحديث، ذو أهمية بالغة حتى أني أوثر أن أنقل عن "ليفي بريل" نص عباراته وكلماته.

" وأنها لقاعدة أن الصور الذهنية الجماعية تؤلف جزءاً من مركب صوفي لا يسمح فيه العنصر الانفعالي الحاد للفكر بصفته فكراً بأية فرصة للظهور والسيطرة إلا نادراً، وتكاد بالنسبة للعقلية البدائية تنعدم الحقيقة العارية أو الشيء الواقعي، فلا يظهر أمام هذه العقلية البدائية شيء من غير أن يكون ملفوفاً بعناصر الغموض، فكل شيء تدركه هذه العقلية، سواء أكان عادياً أم غير عادي يحركها كثيراً أو قليلاً، ويحركها بكيفية قدرتها التقاليد من قبل، إذ ليس هناك من أمر أعم "اشتراكاً" بين البدائيين من انفعالاتهم إذا استثنينا منها تلك الانفعالات الفردية للغاية والتي تتوقف على رد الفعل المباشر من الكائن، وهكذا فإن الطبيعة التي يدركها، ويحس بها، ويعيش فيها أفراد مجتمع غير كامل النمو لابد وأن تكون مقررة من قبل وبدون اختلاف فيها إلى حد ما طالما بقيت دون تغير تلك القوانين التي تنظم المجتمع. وسوف لا تتطور هذه العقلية الصوفية قبل المنطقية إلا عندما تتفكك وتتحلل تدريجياً المركبات أي "التقاليد" البدائية وهي الدعامات الأولى التي تقوم عليها الصور الذهنية الجماعية، وبعبارة أخرى نقول، عندما تنغلب التجربة والدعاوى المنطقية على قانون المشاركة والمشاطرة الجماعية، وحينئذ عند الإذعان لهذه الدعاوى يبدأ "الفكر" –كما ينبغي بحق أن يسمى فكراً– في أن يكون

حراً مستقلاً مميزاً، وستصبح العمليات العقلية من النوع البسيط التركيب ممكنة، وتكون العملية المنطقية التي يحققها الفكر تدريجياً هي الحالة التي تستلزمها حريته والأداة الضرورية لتقدمه[1].

قوبلت نظريات "ليفي بريل" بنقد كثير كما قلت ذلك سابقاً – وبخاصة من "علماء الإنسان"– ولكن هذا الافتراض الخاص الذي فرضه "ليفي بريل" يمت إلى محيط أوسع في علم الحياة، وبه أمور مرجحة تدل عليها القرائن لا يمكن إنكارها، فقد بدأ الإدراك فعلا بادئ ذي بدء عند مرحلة ما من مراحل النشوء الإنساني ليدور حول نفسه إن صح هذا التعبير، وذلك ليميز بين عملية الإدراك نفسها والأشياء الخارجة عن هذه العملية، وكان ذلك بداية هذا "الفكر" الشائع بين كل الناس المتمدنين، والذي يبرر دعواهم بأنهم متمدنون، ولا شيء يمثل هذا التفكير تمثيلاً دقيقاً سوى تقسيم الواقع إلى نظامين، أحدهما أحداثه طبعية تراها العين فهي "حادثة فعلا"، وآخر أحداثه روحية تقع بعيداً عن البصر أو الإدراك الإنساني، غير أنه نظام يمدنا بشيء من التفسير المقبول لظهور الحياة أمامنا في كل هذا التعقيد ولزوم النفاذ، تفسيراً يشمل السبب والكيفية.

وقد يظل التصوف باقيا في هذه الفترة الجديدة من الوعي الإنساني، وقد يرقى؛ ويصل به إلى الكمال أفراد أفذاذ، ولكن الدين بالنسبة لجمهور الناس، الذين يملكون الآن هذه القدرة على التفكير، تفسير لبناء العالم ومصير الإنسان، بل ويرونه التفسير المعقول.

---

(1) نفس المرجع ص١٠٩.

الفن بصفته وسيطاً

نستطيع الآن أن نرى لأول وهلة كيف يغير تحول الوعي الإنساني كل التغير معنى الفن ومدلوله، فلا يمكن في المرحلة قبل المنطقية نصل الفن بوضوح عن الطبيعة كما رأينا ذلك من قبل، فحجز طبعي يحتمل أن يؤدي الغاية المرجوة من العمل الفني كما يؤديها حجر منحوت، وصورة حيوان ما حقيقة كالحيوان نفسه، وتصميم بذاته يمكن أن يصور أشياء مختلفة اختلافاً كلياً. ولكن الآن وقد دخل العمل الفني في حوزة عملية التفكير المنطقي وفي سياجها أصبح الفن وسيطاً بين دنيا الظواهر الطبعية وعالم الموجودات الروحية، فصار إما رمزاً يعبر عن حالة عقلية أو انفعالية أو صورة لشيء طبعي، أو تقليداً له، وهو في كلتا الحالتين وسيلة لنقل المعلومات والأخبار، وسيلة من وسائل الاتصال؛ ولا تزال الصورة باقية في بعض البلاد الطريقة الفريدة للاتصال الكتابي "أي في المراسلات"، ولا تزال الكتابة في الصين مثلا تستعمل ضمن أصولها عنصراً هو صور المرئيات ويسمى بالبيكتوجرام (Pictogram).

منذ أن وجدت فكرة انقسام الوجود إلى قسمين أحدهما مرئي والآخر خفي، أصبح من الواضح أن أية محاولة تجعل الخفي مرئياً ظاهراً ستكون محاولة ذات فائدة وأهمية بالغتين، وفعلا تصبح امتيازاً خطيراً يتطلب تفكيراً عميقاً بدرجة تستلزم أن تسيطر على ممارسته الجماعة المسئولة عن الاحتفاظ بتماسك الوحدة الاجتماعية، وما دام هذا التماسك يعتمد دائماً على عوامل روحية فلابد من الاتجاه نحو إخضاع

الفن لسيطرة النظام الديني السائد وتحقيق صوالحه، إذ لا يمكن أن تدوم حتى وحدة مجتمع حديث قائمة على الاقتصاد والمنطق الصرف مثل مجتمع اتحاد الجمهوريات السوفيتية الاشتراكية (.U. S. S. R) من غير اعتماد على فلسفة الشيوعية، ومشكلتنا على وجه التحديد هي تقرير أثر هذه السيطرة الدينية على الفن بصفته نشاطاً قائماً بذاته، ونحن نقول بوجود الدافع الجمالي –وعندنا دليل كاف على هذا القول– ونبحث كيف سار ذلك الدافع خاضعاً لنفوذ الدين.

أنماط الدين المتمدن

يجب أن نميز أولا بين هذه الأنماط الأربعة من الأديان الراقية التي أشرت إليها سابقاً، وفي هذا السبيل فرق "دافيد هيوم" تفريقاً كبيراً بين الخرافة والحمية أو التعصب الديني، ولعل هذا الفرق الذي أشار إليه "هيوم" لا يقوم على أساس مكين من العلم، لأنه يقول "إن الضعف والخوف، وانقباض النفس كلها. مجتمعة مع الجهل هي المنابع الحقيقية للخرافة، وأن الأمل والكبرياء والزعم والخيال الخصب كلها مضافة إلى الجهل هي المصادر الحقيقية للحمية والتعصب. ومن ثم ترى أن هيوم ينحو ناحية تعليلية وموضوعية خالصة، فيحكم على الأديان بمظاهرها الخارجية، غير أن الفارق الحقيقي في نظرنا الذي ينتهي بنا فعلا إلى ما لاحظه "هيوم" من فرق بين الخرافة والتعصب الديني يقوم على أساس نفساني، وهو عبارة عن الفرق بين الاتجاه الظاهري المنبسط والاتجاه الباطني المنطوي، أو بين طاقة روحية موجهة إلى الخارج، إلى الطقوس

والاحتفالات وإلى كل الرموز الموضوعية لعالم غير مرئي، وطاقة روحية موجهة إلى الداخل، نحو التأمل والتفكير العميق واختبار النفس واتصال شخصي مباشر بنفس هذا العالم غير المرئي، والآن مع أن هذا الفرق صحيح أصلا في نطاق علم النفس الفردي فإن سيادة أحد هذين الاتجاهين عرضة لأن تحددها عوامل مناخية أو عنصرية، والفارق بحق يصير صحيحاً بالنسبة للأديان في شكلها الجماعي فقط، وفي وسعنا القول بأن هذين الاتجاهين النفسيين يعللان كل أنواع الأديان المعروفة للعالم المتمدن، ولكن ربما يكون هذا تعميماً بغير قيمة كبيرة، لأن هذين الاتجاهين النفسيين عالميان، وبناء عليه قد يبدو تالياً لذلك أننا لابد واجدون أساليب دينية ظاهرية منبسطة وأخرى باطنية منطوية، وأساليب طقوسية، وأخرى تأملية في كل بلد وفي كل العصور، ولكن رغم ظهور هذه الحالة في العالم الحديث، وعلى الأخص في بلد كالمملكة البريطانية، حيث أصبح التسامح قاعدة منذ قرون، فإنا نجد الأديان خلال أطول حقبة من التاريخ مقسمة تقسيماً واضحاً إلى مجموعات متميزة بل متعادية، والدوائر المهتمة بالدراسات النفسية تتجاهل في حسابها بالفعل عامل الزمن، أي تتجاهل التطور التدريجي للدين، واختلاف سرعة هذا التطور في أجزاء العالم المختلفة، وفي وسعنا وبغاية الوضوح أن نعد هذه العملية –ككل– ميلا إلى النزول على حكم العقل، والحقائق التاريخية تؤيدنا في هذا، وفي هذا يقول الأستاذ "هوايت هد":

"يبدي الدين من نفسه –عندما يتاح لسماته الظاهرية الوضوح تعبيراً عن نفسه في تاريخ البشر– أربعة عوامل أو جوانب، وهي الطقوس،

والانفعالات، والاعتقادات والتعقل، أي تبرير الاعتقاد وتعليله، فتوجد إجراءات منظمة واضحة وهي إجراءات طقوسية، وتوجد أساليب بينة للتعبير الانفعالي؛ وتوجد اعتقادات بادية بدقة ووضوح، ثم ترتيب هذه الاعتقادات في نظام، فيكون كل منها متسقاً متماسكاً في نفسه ومع غيره من الاعتقادات".

ولكن ليست لهذه العوامل الأربعة كلها آثار متساوية الأهمية خلال كل عصور التاريخ، فقد ظهرت الفكرة الدينية في الحياة الإنسانية تدريجياً، وتكاد تكون في بدايتها بعيدة كل البعد عن الصوالح الإنسانية الأخرى، وكان نظام ظهور هذه العوامل على أساس عكسي لعظم أهميتها الدينية(*)، فظهرت الطقوس أولاً ثم الانفعال، ثم الاعتقاد، ثم التعقل

(*)يقول المؤلف نقلا عن الأستاذ "هويت هد" بأن الدين في بدايته يكاد يكون بعيدًا كل البعد عن الصوالح الإنسانية، والحق أن ذلك يكون صحيحًا حينما نصدق نظريات "هويت هد" وهي التي نقضها العلماء نقضًا يكاد يكون شاملًا كما أشار إلى ذلك المؤلف نفسه، ولا تكون مثل هذه العبارة مستساغة إلا إذا وافقنا الأستاذ هويت هد على أن الإنسان ألقى به إلى الدنيا لا يدري عن كنهها شيئًا فأخذ ينظر إليها ويفسر حوادثها وأقدارها. كما جاء ذلك في الفصلين الأول والثاني من كتابنا حتى يتجنب شرورها أو يسيطر عليها، وحتى إذا وافقناه على ذلك نجد أن هذا التفسير للحوادث أو استعادة بناءها يرجع إلى صالح الإنسان أو إلى أخص صوالحه وهو وجوده الهنئ وبذلك تكون عبارته هذه منقوضة، وينقضها علاوة ذلك أن الدين كما هو ثابت جاء به أولًا سيدنا أدم وثابت أنه كان يعلم عن الدنيا كل شيء لأن الله علمه الأسماء كلها.

وأما ترتيب "هوايت هد" لهذه المراحل الأربعة من الدين فيبدو لي أن مرجع ذلك هو الطريقة الحديثة للبحث عند الإفرنج وهي الاعتماد على مجرد استقراء ما عثروا عليه من آثار مادية بشرية أو غير بشرية دون التفات إلى أي شيء غيرها ولو كان ذلك الشيء رسولًا مرسلًا أو كتابًا منزلًا، والشيء الذي يقطع به الإنسان وهو مطمئن أن هؤلاء الباحثين لم يصلوا بالتحديد إلى أول عهود

بمعنى تبرير الاعتقاد وتعليله[1].

وسنجد على ما أظن أن هذه العوامل الأربعة تتفق إلى حد ما وأساليب الفن الديني، فقد كان فن الرجل البدائي الذي لم يكن متميزاً من حياته الانفعالية والعملية فناً طقوسياً محضاً، فن احتفالات دينية، فناً اشتراكياً، وكان من الوجهة الفردية لا يشف عن شخصية الفرد؛ وبهذا

البشرية ثم تعقبوها عهدًا عهدًا في جميع أطوارها منذ خلق الله أدم وإلا لحدثونا حقا عن أدم وهل كام مؤمنًا موحدًا أم كافرًا، أو اهتدى إلى التوحيد أول ما اهتدى بتعليم الله له أن اكتشف عقيدته الدينية بعد تجارب طويلة كتلك التي ذكرها الدكتور "هوايت هد" ومن عقلية لا منطقية وقبل المنطقية إلى العقلية المنطقية. ولكن هؤلاء العلماء في الحق وصلوا إلى عهود كانت الطقوس فيها غالبة وبشكل أجوف ضال، والطقوس لا تغلب إلا في أوقات انهيار الدين الصحيح فيفقد أهل ذلك العهد لب الدين وجوهره ويبقى في أيديهم منه الرسم والشكل يبالغون فيهما بقدر بعدهم عن الجوهر، وغالبًا ما تؤول هذه الطقوس إلى نوع من الوثنية والشرك الصريح. والناظر إلى الإسلام مثلا وإلى الأديان السماوية الأخرى مثل المسيحية لا يجد هذا التدرج: طقس وانفعال واعتقاد وتعقل كما يقولون، وإنما جاء المسيح معلنًا توحيد الله ، وجاء الرسول محمد صلى الله عليه وسلم معلنًا التوحيد كذلك أي معلنين العقيدة أولا ثم جاءت باقي التفاصيل بعد، فالصلاة وهي طقس لم تفرض في الإسلام إلا في الإسراء، والصيام لم يفرض إلا بعد الهجرة والحج لم يفرض إلا في قرب ختام الرسالة وكل هذه طقوس أتت مؤخرًا ولم تأت أولًا.

وكل هذه الطقوس تخضع لأحكام العقيدة ولسلطان العقل خضوعًا كليًا بل تصدر عنهما فكيف تأتي قبلهما. ويحدث أن تأتي فترات من الزمن كما قدمنا يخبو فيها مصباح العقيدة ويغيب عقل الذات، وغياب العقل هنا ليس معناه الجنون، ولكنه غلبة الهوى واعتلال الشخصية فيتخذ الناس في هذه الفترات طرقًا بعيدة عن العقل ويؤمنون بالأقاليم الثلاثة مثلا وبالحلول وبالاتحاد والتجسد... وهكذا وهم في ذلك يعتقدون وجود الله.. ولكن زواتهم الترابية تميل في غيبة عقولهم إلى المجانسة أعنى إلى رؤية إله جسد محسوس كجسد الذات وحصر الله في العدد فتشبع الطقوس وتغلب حتى أتى بعدها اعتقاد وتعقيل.

(1) A.W. Whitehead: Religion in the making, Cambridge 1926, pp. 18-19.

الشكل كان فن أقدم العصور المتمدنة مثل فنون مصر، ومسوبتاميا، والصين ما استطعنا إلى تقديره والحكم عليه سبيلاً؛ والآن يرى علماء الآثار أو يفترضون أن أشياء العصر الحجري الحديث غير النفعية على وجه الدقة، ولكنها جمالية أصلا، يرونها فنوناً احتفالية، أي أنها أشياء تستخدم في الطقوس الدينية، وينطبق نفس القول على أول فن في الشرق، وهو المنتجات الفنية من البرونز وأحجار الزمرد الجميلة من عصر الهان (Han) بالصين وما قبله من عصور.

إن الطقوس تولد الانفعال؛ فقد تبين الإنسان أن ما قد فعله على أنه ضرورة تتطلبها عيشة الاستعطاف يمكن تكراره بسرور ولذة من غير حاجة ملحة تدفع إليه، حتى أصبحت طقوس الصيد وطقوس الخصب، وطقوس المطر تمارس على أنها أعمال تستحق القيام بها لذاتها، وبغير غرض مباشر، لأن النشاط نفسه، أي نفس القيام بهذا العمل، ولد انفعالات سارة. ونورد هنا كلام الأستاذ "هوايت هد" للمرة الثانية حيث يقول "بهذه الطريقة يترتب الانفعال على الطقوس، ومن ثم تكرر الطقوس وتنمق رغبة في الانفعالات المصاحبة لها، حتى أصبح الإنسان عبقرياً متفنناً في الطقوس، وقد كان كشفاً عظيماً أن عرف الإنسان كيف تثار الانفعالات لذاتها دون ضرورة ما حيوية قاهرة، ولكن الانفعالات تكسب الكائن حساسية، وهكذا انبعثت النتيجة غير المقصودة، ترقية حس الكائن الإنساني، بطرق متنوعة تحتلف عن التي تنتج عن ضرورات الحياة".

"خلق الجنس البشري مفطوراً على مغامراته الاستطلاعية والحسية".

ومن وجهة نظرنا الحالية في وسعنا القول إن الإنسان خلق مفطوراً على الابتكار الفني على أنه نشاط مستقل، ومع أن الفنون، ولا أقصد بها التصوير أو النحت أو العمارة أو ما شابهها من الفنون الشكلية فحسب، بل أقصد بها الدراما والشعر والرقص أيضاً، قد لا تزال ذات ارتباط ضروري بالدين، فإنها كانت آنئذ أعمالاً مستقلة قائمة بذاتها، واعية لمستوياتها الجمالية، تتطور تبعا لتقاليدها الخاصة.

وكذلك كان الدين واعياً للانفصال عن الفنون، وبدأ ينظم نفسه فكرياً، مستقلاً عن الاحتفالات الدينية والأشياء التابعة لها، وهذه هي مرحلة الاعتقاد، مرحلة إحكام الأساطير. وإنا لنستطيع بتتبعنا لمقالة "الأستاذ هويت هد" أن نقول "يشير الدين في مرحلة الاعتقاد هذه إلى عامل جديد فعال في ارتقاء الإنسان، لأنه كما أن الطقوس الدينية أثارت الانفعال فيما وراء الاستجابة للضرورات العملية، كذلك يولد الدين في هذه المرحلة التالية أفكاراً لا علاقة لها بمجرد الصراع مع ضغط البيئة وظروفها، فإذا ما تم وصول الإنسان إلى طور التفكير تبدأ حينئذ العملية البطيئة، عملية التدبر، فالمقارنة، فالتنسيق، وتنتهي بالتعقيل الكامل".

والآن إن لم تدل هذه المراحل الأربعة في تطور الدين، وهي الطقوس، والانفعال، والاعتقاد، والتعقيل على ثغرة تزداد اتساعاً بين

الدين والفن، فإنها على الأقل تدل على اتجاه "عدائي" يتزايد أيضاً، من جانب الدين نحو الفن، وتفسير ذلك أن الطقوس تستلزم الفن، فهي تحتاجه لابتكار موضوعاتها الطقوسية، وأن الانفعال الديني كذلك لابد وأن يتجه إلى تشكيل نفسه في شكل مادي، فالفن والدين متعاونان حتى الآن، غير مستقلين عن بعضهما، ولكن حينما نصل إلى طور رسم الاعتقادات قد يصبح الفن لازماً أو غير لازم له، وسيثبت على أية حال أنه نافع في عمل الرموز، وهي المذكرات المختزلة للاعتقاد، عظيم القدر بالنسبة للمسائل التعليمية بصفته لغة مصورة للأميين، ولكن ينشأ ولابد عند مرحلة التعقيل في الدين، عندما يصبح الدين شيئاً تغلب عليه الأفكار الفلسفية والتأمل الفردي، إحساس بأن الدين يستطيع الاستغناء عن هذه الصور المادية كالمنتجات الفنية والحق أنه سيحين آنئذ الوقت الذي تعد فيه هذه الأشياء منافية للحياة الروحية منافاة صريحة..

وأظننا إذا ما اقتنعنا يسمو حياة الروح لابد أن نكون متفقين مع "هيجل" ومنتهين إلى. "أن الفن جزء من الماضي، هذا مع تحيزنا لأسمى إمكانياته، وسيظل هكذا بالنسبة لنا"، ولقد قرر "هيجل" أن أيام الفن الإغريقي الجميلة، وكذلك فترة العصر الذهبي من القرون الوسطى الأخيرة قد انقضت، وأن المدنية الفكرية لحياتنا التي نحياها في العصر الحاضر تحتم علينا فيما يتعلق بقوتنا الإرادية، وحكمنا على الأشياء أن نتمسك بدقة وشدة بآراء عامة، وأن ننظم شئونا خاصة بما ينسجم معها، حتى تصبح الأنظمة العامة كالقوانين والواجبات، والحقوق والحكم صحيحة مشروعة بصفتها قواعد تحدد حياتنا وتنظمها، وتصبح القوة

الصادرة عنها ذات أهمية عظيمة، بيد أن الميل الفني وكذلك الابتكار الفني يتطلبان بصفة عامة طاقة حيوية، لا تكون فيها الحقائق والآراء العامة موجودة على أنها قانون صارم أو قاعدة، وإنما تكتسب هذه الحقائق فاعليتها بالاتحاد مع النفس والانفعالات، وهكذا الأمر بالنسبة للخيال فإن ما هو عام عقلي لا يدخل فيه إلا مندمجاً في ظاهرة حسية ملموسة ومتحداً معها"[1]. هذه العبارة تبين إلى أي حد كبير كان "هيجل" وحده غالباً دون الفلاسفة الحديثين مصيباً في فهمه لطبيعة الفن، وتبين أيضاً مقدار الضرورة القصوى التي تستدعي العمل على تقرير استقلال القيم الجمالية وقيامها بذاتها إذا كان علينا أن نتجنب الاستنتاجات التشاؤمية التي وصل إليها "هيجل".

وعلى ذلك مع عدم تسليمنا بالرأي الشائع الذي يقول إن الفن خادم الدين، بل معتمد عليه في ذات وجوده، يجب أن نتهيأ لرؤية الدين في أشكاله التاريخية الأخيرة متعارضاً مع الفن تعارضاً بيناً[*]، وتلك

---

[1] The Philosophy of Fine Art, Trans. By F.P.B. Osmaston London, 1930. Vol. 1.

[*] يقارن هذا بقول المؤلف في ص٣٩ "إن الإنسان خلق مفطورًا على الابتكار الفني وقوله في مواضع مختلفة من الكتاب أيضًا بوجود الدافع الجمالي في الإنسان بادئ ذي بدء، فلو سلمنا بالقول الأول وهو أن الإنسان مفطور بطبيعته على الابتكار الفني، وسلمنا كذلك بهذا القول الأخير بأن العداوة تتزايد بين الدين والفن كما في ص٨١ حتى ليقول إن الدين في أشكاله التاريخية الأخيرة متعارض مع الفن تعارضنا بينا لكان هناك تعارض كبير بين أقوال المؤلف، ولكان معني ذلك أن الدين يمسخ الفطرة أو ينسخها ويميت جبلة الإنسان أو يعدمها، وهذا في حق الأديان المنزلة جميعا –وفي مقدمتها الإسلام تلك الأديان التي عبر عنها بأنها الدين في أشكاله التاريخية الأخيرة– قول باطل. فالإسلام والأديان المنزلة جميعها كما أنزلها الله لا بعد ما طرأ على بعضها التحريف– هي الفطرة الحقيقية وهي تحفظ الغرائز من الانحراف ولا تقتلها بل تضبط سيرها، ولا يقال للدين إذا حرم على الغريزة مسلكًا وحلل آخر أنه قاومها بل يقال إنه عدلها، وسنشير بتفصيل إلى الحدود التي وضعها الإسلام للفنون جميعها وهي الشعر والتصوير والنحت والعمارة والرقص في آخر الكتاب.

خلاصة مهدت لنا قبولها دراسة مظاهر خاصة من الفن البدائي[1].

وربما كان من الخطأ مع ذلك أن نعتبر عملية التعقيل عملية ذات شكل واحد بأية حال من الأحوال، فطرق التعقيل كثيرة متنوعة مقدار ما تكثر الأديان وتتنوع، ولكنها جميعها تندرج في ثلاثة أنماط أساسية لكل منها صلته الخاصة بالفن، وتختلف هذه الصلات فيما بينها كل الاختلاف، والحق أن كل طريقة من هذه الطرائق الثلاث للتعقيل فكرة عن نظام الكون، أو بمعني آخر عن وجود الله جل جلاله، تختلف عن غيرها أيضاً.

تعقيل الدين

يوجد أولاً أسلوب التعقيل الأسيوي الشرقي الذي نشأ عنه "دين بوذا"، وأسمى هذا الطور من أطوار الدين الطور التعقيلي، متبعا في ذلك الأستاذ "هوايت هد"، غير أن البوذية تقوم دعائمها على قدرة تتباين كثيراً مع ما تضمنه التعقيل عادة، فإنها باعتمادها على الحواس وابتعادها عن الاعتماد على العقل، ترفض عن قصد سلوك هذا الطريق من طرق المعرفة جريا وراء فهم حدسي أو غرزي، ومعنى ذلك أنها تتمسك إلى حد ما بطريقة الفهم البدائية، "إذ ينبض قلب الرجل الشرقي بنفس الخوف من الدنيا، ونفس الحاجة للتحرر، كما فاضت بهما نفس الإنسان

---

(1) Cf. G. G. Coulton, Art and The Reformation, Oxford 1928, p.22.

وجاء فيه: ومع أنه من الحق القول إن الفن والدين قد تطورا منذ ١٠٠٠م إلى ١٦٠٠م وما بعد ذلك تطورًا متشابهًا، إلا أن تطور الدين لم يكن هو المتحكم في تطور الفن، وليس لدينا من مبرر التحدث عن الدين باعتباره مجرى سار فيه غدير الفن، لأن كل منهما تطور حسب العوامل الاجتماعية الشاملة.

في الطور الأول من النشأة مع فارق واحد بينهما، وهو أن كل هذا الإحساس الموجود في نفس الرجل الشرقي لا يعتبر شيئاً تحضيرياً لما بعده، يضمحل قبل نمو المعرفة العقلية كما كانت الحال عند الرجل البدائي، ولكنه ظاهرة ثابتة، أرقى من التطور كله، لا تسبق المعرفة كلها، ولكن تتجاوزها وتسمو عليها"[١] والعالم في نظر هذا الفهم الحدسي (Intuitive comprehension) نظام واحد، ثابت لا يتغير، مبهم، وهو علاوة على ذلك جزء من نظام عالمي واحد، ينظم نفسه بنفسه، ولا وجود في هذا المذهب لفكرة "الاثنينية"، فكرة وجود خالق وآخر مخلوق، فالله حال في كل الوجود والوجود كله بما فيه الحياة الإنسانية خاضع لعملية الحدوث غير المفهومة.

والأسلوب الثاني من التعقيل هو ذلك التعقيل الذي أوجده الدين السامي، وهو تصور وجود ذات فردية، شخصية، بينة، وجودها هو الحقيقة الميتافيزيقية الأولى والأخيرة، مطلقة قديمة غير حادثة عن غيرها، وهي التي قدرت ونظمت الوجود الحادث الذي نسميه العالم الواقعي، وهذه الفكرة السامية هي تعقل الآلهة القبلية في الأديان الشعبية الأولى، وهي تعبر عن المبدأ المتطرف للتسامي"[٢].

والأسلوب الثالث هو فكرة الجوهر الفرد المتطرفة، والتي نسميها عادة وحدة الوجود "بانسيزم" والعالم في نظرها مظهر واحد من مظاهر

---

(1) W. Worringor, From in Gothic (Eng. Trans. London 1927).

(٢) هويت هد– نفس المرجع السابق ص٦٨.

الإله الأعظم، أو ربما هو طور من أطوار النمو لكائن متطور، ولكنه مع ذلك –كما هو الحال في المذهب السامي– عبارة عن الذات الحقيقية الميتافيزيقية السرمدية. وليس لهذا الأسلوب الثالث بصفته ديناً أهمية بالنسبة لنا تعادل ما للأسلوبين الحلولي والسامي من أهمية، وذلك لأمرين، أولهما أنه لم يتسبب في نشأة دين عالمي واضح، وثانيهما أنه يميل إلى الاندماج في الدين السامي ومشتقاته المختلفة وذلك أمر حقيقي تاريخي، وينبغي أن ندخل المسيحية ضمن هذه المشتقات، ولكن الأسلوبين السامي والأسيوي الشرقي يعارض كل منهما الآخر معارضة مباشرة، ولكل منهما على تطور الفن آثار مختلفة غاية الاختلاف.

البوذية

إن البوذية وهي التي ترى الطبيعة حية، تبعث فيها الحياة قوة حالة فيها" قوة هي النظام الواحد الذي تخضع له الدنيا كلها، لابد وأن تؤثر على أسس الفن عامة طالما كان الفن تمثيلاً للواقع، أو تمثيلاً لما فوق الواقع خلف المظاهر الطبعية، وأهم صفة في البوذية تلفت الأنظار هي الاستسلام، وهو خضوع الفرد لروح العالم، لهذه الروح التي تشكله كله، للقضاء والقدر، ويشارك الفنان إخوانه ذلك الخضوع، وغايته الوحيدة هي الائتلاف مع تلك الروح العالمية، ولهذه الغاية نتائج شتى تشبعت عنها، فهي تقود إلى تفضيل تصوير المناظر الطبعية على تصوير الأشخاص، وفي هذا يقول مصور صيني محدث: "نحن نرى الرأي القائل بأن القدرة الإنسانية على الفعل والسلوك المقدرين تؤدي إلى كل أنواع التصرفات

الشريرة، وأن الجسم الإنساني يفسد من أثر الأفكار الملتوية التي تسوده، ولهذا السبب نحن لا نهتم برسمه"(١)، أما الطبيعة فهي أكثر رفعة وسمواً من الإنسانية، وأقرب منها إلى الجوهر الثابت العالمي، ولكن ما يراه الفنان من الطبيعة التي يدركها هو مظهر الأشياء الخارجي الخادع، وهو لذلك لا يحاول تقليد ذلك المظهر بحذافيره، ولكنه يجنح إلى التعبير عن الروح، ويتضمن ذلك نوعاً معيناً من التجريد، هو رسم الشيء رسماً اصطلاحياً معبراً غاية في الصفاء والنقاء، بينه وبين الصفات المماثلة له التي رأيناها في الفن البدائي تشابه طفيف.

ليس من خطتي الجمالية تتبع أثر دين كالبوذية في أشكال الفن الشرقي وتراكيبه، فإني معني فقط بالمنافع التي استخدم المجتمع الفن من أجلها، والبوذية مجرد مثل واحد للانتقاع بالفن انتفاعاً دينياً، ولكنا نجد للنفوذ البوذي على الفن الصيني سمة غريبة، لها علاقة عامة بمسألتنا، فقد أدخلت البوذية في الصين فيما بين القرنين الرابع والسادس الميلاديين، غير أن بعضا من أبرز الصفات الأساسية في الفن الصيني كانت موجودة قبل مجيء البوذية إلى الصين بمدة طويلة، فإذا ما استمر هذا الفن يعبر عن الدين الجديد، "البوذية"، فإنما مرجع لك إلى أن هذا الدين قد كيف ولو ثم بينه وبين طريقة للحياة سائدة وقتئذ، والحق أن البوذية الصينية دين يختلف في نواح كثيرة عن البوذية الهندية، حتى أن لها اسماً يختلف عنها، وهو "أميديزم" وكما تختلف الأديان

(١) Chianh Yee; The Chinese Eye. London 1935, p.10.

تختلف كذلك مظاهرها في الفن، حتى في فن الكتابة "الأدب"، وقد قارن "رينيه جروسيه" وهو حجة فرنسي مشهور في الفن الشرقي، بين الشعر البوذي في الهند ومثيله في الصين مقارنة ممتعة فقال:

"ما علينا إلا أن نقارن قطعة شعر بوذي هندي بشعر الأدباء البوذيين من عصر تانج (Tang) فنجد ولاشك في قصائد الشعر الهندي شعراً مرحاً غنياً بكل دقيق من الأحاسيس، مليئاً باللذات الحسية، ولكنه في هذا المجال أو ذاك يستجيب إلى نوع من الإحساس التصويري، مما يجعل الهند تظهر لنا بصفة عامة كأنها يونان أخرى أكثر اتساعاً، هذا من ناحية،.... ومن ناحية أخرى نجد بين الشعر الصيني شعراً يعد سجلاً للأفكار الدقيقة، يبدو عليه الابتعاد لا عن الاسترسال فحسب، بل حتى عن المادية البائنة الظهور. فهو شعر خلجات النفس وأفكارها، سجلها بقوة لكن بإيجاز غالباً، وأشار إليها بدقة قبل أن تتهوش، وتنطمس، وهو شعر يبدو عليه أنه على الدوام صاعد في مسلكه السامي من بدايته في الواقع المحسوس صوب غايته في العالم المبهم غير المادي، بدلاً من أن يبحث عن التعبير المادي المحسوس بطريق النزول من روحية الميتافيزيقي غير الدنيوي إلى عالم الصور المادي كما حدث في الهند.

ويستطرد مسيو "جروسيه" فيشير بأنه من الجائز اعتبار هذا الاتجاه العقلي البادي في الشعر الصيني عاملاً من العوامل الثابتة في التفكير الصيني، ويقول "غنا وجدنا في أصول التفكير الصيني ذاتها، وعلى سبيل المثال، في برونزيات عصر شو (Chou) مذهباً فنياً نظامه حلولي قاهر، يقوم على شعور بالغموض المنتشر خلال الأشياء، والقوى الكونية المستترة".

إن هذه الحقيقة ذات أهمية بالغة لمسألتنا، لأنها تدل على أن وراء الفن ووراء الدين أيضاً عناصر كنهها أكثر رسوخاً وقدماً، تحدد نظام الدين وتكوينه، ولا يقل أثرها في ذلك عن أثرها في تحديد أشكال الفن وتراكيبه كذلك. ومن الصعب أن نقول ما هي هذه العناصر، وعلى عكس ذلك يبدو تعليلها التعليل البين سهلاً للغاية، لأن ذلك التعليل في نهاية الأمر تعليل مناخي مضافة إليه العوامل الاقتصادية، وهي تعتمد بدورها على المناخ أيضاً، فالمناخ من وراء أي عصر هام يحدد الموطن والبنية "أي نمو الجسم" والحياة الاقتصادية، ثم يحدد أخيراً روح الشعب[1]، أو آدابه، وما دامت هذه العوامل المادية باقية ثابتة في بلد ما فإن أي نوع من التفكير الديني، أو من الأساليب الفنية حين ينقل إليها يكيف ويعدل حتى يوافق الاتجاه الروحي الأساسي ويناسبه، ولسنا في حاجة للاعتماد على هذا المثال الوحيد عن البوذية في الصين لإثبات ذلك ولكنا في حاجة فقط إلى تتبع التغيرات التي خضعت لها المسيحية أثناء انتشارها من مركزها السامي لذلك الإثبات، إذ ليست الكنيسة الإغريقية في الشرق، والكنيسة الرومانية في الغرب، والكنيسة البروتستانتية في الشمال جميعها ديناً واحداً تعترف بإنجيل المسيح عليه السلام، بقدر ما هي ثلاثة أديان أصلها واحد، ونموها مختلف كل الاختلاف، وقد حددت كل نمو منها المكونات الأساسية للمناخ والوطن[*].

([1]) رغبة في زيادة معرفة أثر العوامل المناخية على النشأة الإنسانية يراجع كتاب العنصر والجنس والبيئة: وهو دراسة لأثر النقص المعدني في التطور الإنساني لمؤلفه (J. D. de la H. Mach.) لندن سنة ١٩٣٦.

([*])يرى المؤلف أن المكونات الأساسية للمناخ تحدث اختلافًا بينا في شكل الدين الواحد في أماكن مختلفة من العالم، وقد يكون اختلافًا جوهريًا كما أشار إلى الاختلاف الذي أصاب المسيحية في الشمال، والحق أن هذا مرجعه عناصر أخرى في الإنسان وفي طبيعة الدين الموجود أكثر من أن يكون مرجعه المناخ، ولذلك نلاحظ أن هناك أديان أرسل الله بها رسلًا إلى بعض الناس خاصة ولتعالج مشاكل لهم خاصة بعد التوحيد، وهناك أديان أخرى مثل الإسلام

وعلى ذلك فإن علاقة الدين بمسألتنا مجرد علاقة عارضة، فالدين غير ضروري للفن، والفن غير ضروري للدين، والدافع الجمالي فطري في الإنسان، أما السؤال الوحيد فهو إلى أي حد يهذب الدين هذا الدافع الجمالي أو يمنعه من الظهور...

الدين السامي

وكما ثبت عن يقين استخدام البوذية للفن، بأن جعلته مطية مثالية للاتصال بالقدرة الإلهية في الأشياء، فقد ثبتت بكل تأكيد مجافاة الأسلوب الثاني التاريخي من الأديان للفن، وهو الدين السامي، "ومما لاشك فيه أن اتجاهه هذا مرتبط بتشخيصه المعبود تشخيصَا متأصلاً، فإذا ما ارتبطت فكرة المعبود بفكرة أنه ذات فرد لابد وأن ينتج عن هذا الربط مشكلات تتعلق بالتشبيه الإنساني[*] لهذا المعبود (Anthropomorphic Complicaation) فيصبح المعبود إنساناً في كل شيء، ويصبح من العسير ألا تنسب إليه بعض رذائل النوع الإنساني، كما تنسب إليه فضائله، وسيكون هذا الإله بادئ ذي بدء رباً غيوراً، لا يرضى بأي مناظر، ولا بأي شكل من أشكال انقسام الإخلاص له، ولذلك سوف لا يكون سبا لله وكفراً به فحسب أن يحاول فرد تمثيله وتصويره بشكل مادي، بل ستكون وثنية عبادة أي نوع من الصور أو احترامها، وبهذا نفهم ظاهرة دين عالمي عظيم لا يصاحبه أبداً فن شكلي

عامة وللناس كافة؛ ولذلك تجد الإسلام في كل أشكاله في كل بلاد الإسلام هو هو لا يتغير في جوهره ولا في شكل عباداته. ولو جاز غير ذلك لاستحال أن دينًا واحدًا يصلح للبشرية جميعا، وهذا قول باطل.

[*] التشبيه الإنساني (Anthropomorphism) مذهب معناه أن تنسب إلى المعبود بنوع خاص صفات الإنسان سواء أكانت صفات جسمية أو معنوية أو روحية. ورغبة في التوسع إرجع إلى دائرة المعارف البريطانية الطبعة الأخيرة المجلد الأول.

يرتبط به، وعندما يتفرع بمرور الزمن أي دين عن إسرائيل[*] نجده يحمل ذلك المبدأ معه ضمن كثير من الاعتقادات الأخرى مانعاً عمل الصور، وهذا الدين هو دين محمد صلى الله عليه وسلم "الإسلام"، ومع أن بعض الطوائف الإسلامية في فارس والهند أباحت بصفة عامة تصوير الأشخاص، تصويراً ذا بعدين، فإن تحريم التصوير كان أمراً عالمياً، ومؤثراً على العالم الإسلامي أجمع. ولا يدل ذلك طبعا على التحقير من شأن الدافع الجمالي أو تسفيهه كل السفه، فقد كان هذا الدافع حر الانسياب، مترعرعاً لغير حد في العمارة بصفة خاصة، وفي الصناعات اليدوية بصفة عامة، حيث كان السبيل مناسباً

---

[*]أما قول المؤلف "نفهم ظاهرة دين عالمي لا يصاحبه أبدًا فن شكلي يرتبط به" ويقصد بذلك الإسلام فهذا أمر مستحيل، وقول مردود إذا كان المؤلف يقصد بالفنون الشكلية تلك الفنون التي عرفها في مقدمة كتابه، فقد ثبت في الإسلام بالنص الصريح أن حب الجمال من الفطرة السليمة، وقد قال تعالى {وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً} وقال {وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ} وقال {وَهُوَ الَّذِي سَخَّرَ الْبَحْرَ لِتَأْكُلُوا مِنْهُ لَحْمًا طَرِيًّا وَتَسْتَخْرِجُوا مِنْهُ حِلْيَةً تَلْبَسُونَهَا} وهذا فيه إشارة لأشغال المعادن والحلي والرسم، وهي فن جميل شكلي من فنون الزينة وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم في رواية لابن مسعود (لا يدخل الجنة من كان في قلبه مثقال ذرة من كبر، فقال رجل إن الرجل يحب أن يكون ثوبه حسنا ونعله حسنا، قال الرسول صلى الله عليه وسلم "إن الله جميل يحب الجمال" وهذه إشارة إلى فنون جميلة في اللباس مثل الثوب الجميل والحذاء الجميل وفي كتب الحديث غير هذا كثير تثبت أن الإنسان يحب الجمال بفطرته، وأنه بذلك متخلق بصفة من صفات الحق تبارك وتعالى التي لم يختص بها، وكل ذلك مع قول المؤلف في ص٩٢ يتضح أن الإسلام ارتبطت به فنون شكلية وأن ذلك الكلام زلقة.

أما قوله بتفرع الإسلام عن إسرائيل فلا ندري له وجها صحيحا فإن النبي صلى الله عليه وسلم ليس من نسل إسرائيل "يعقوب" عليه السلام بل نسل إسماعيل عليه السلام، وكذلك لم يأخذ النبي صلى الله عليه وسلم من التوراة ولا ممن يعلمون التوراة قال تعالى {وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّهُمْ يَقُولُونَ إِنَّمَا يُعَلِّمُهُ بَشَرٌ لِسَانُ الَّذِي يُلْحِدُونَ إِلَيْهِ أَعْجَمِيٌّ وَهَذَا لِسَانٌ عَرَبِيٌّ مُبِينٌ} النحل ١٠٣، ولكن الدين واحد من عند الله واختص القرآن بزيادة وعمومية وهذا ورد في قوله تعالى: {وَأَنْزَلْنَا إِلَيْكَ الْكِتَابَ} يعني القرآن {بِالْحَقِّ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيْهِ مِنَ الْكِتَابِ} يعني التوراة والإنجيل وغيرها. {وَمُهَيْمِنًا عَلَيْهِ} المائدة ٤٩ وقال {وَقَفَّيْنَا عَلَى آثَارِهِمْ بِعِيسَى ابْنِ مَرْيَمَ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيْهِ مِنَ التَّوْرَاةِ وَآتَيْنَاهُ الْإِنْجِيلَ فِيهِ هُدًى وَنُورٌ وَمُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيْهِ مِنَ التَّوْرَاةِ وَهُدًى وَمَوْعِظَةً لِلْمُتَّقِينَ} المائدة ٤٦.

لظهور أسلوب من الفن مجرد، وهذا ولاشك هو المجال الكبير الذي ترعرع فيه الفن الإسلامي، والحق أن الاهتمام الأكبر للفن الإسلامي محدود فيما يأتي، إن الدافع الجمالي وقد حبسه المسلمون على الوجهة الإنسانية يصر رغم هذا على النفاذ، فيتخذ منفذه هذا طابع فن زخرفي خال من الأشخاص، لا مثيل له في أي بقعة في العالم، وذلك لأن الفن كجريمة الاغتيال لابد وأن تنفضح مهما اختبأت.

الدين الإغريقي

إذا ما أشرت الآن باختصار إلى الدين الإغريقي وصلاته بالفن وضحت أمامنا السبيل لبحث الفن المسيحي بحثاً أغزر. ويبدو أن الدين والفن قد أتيحت لهما حالة من التوازن التام في العصر الهليني[*]، ولذلك السبب قد يرى البعض أن الواجب كان يقضي علينا أن نعني بذلك العصر عناية بالغة، ولكن الحقيقة أن الاتجاه الديني عند الإغريق لا يتفق كل الاتفاق مع فروضنا المشار إليها في هذا البحث، أو الأصح أن الدين الإغريقي في أكمل شكل من أشكال تطوره الإغريقية الصميمة سار بعملية التعقيل شوطاً بعيداً حتى أصبح الدين فلسفة ولم يعد حينئذ وجود للمشكلة الخاصة التي نحن بصددها.

ولأنقل للقارئ جملاً متفرقة من ملخص كتبه "لويس ديكنسون" عن الدين عند الإغريق فيقول:

---

[*]العصر الهليني يبدأ من تاريخ الأولمبياد الأول عام ٧٧٦- ٧٧٥ قبل الميلاد وينتهي بتاريخ سقوط الإسكندر عام ٣٢٣ قبل الميلاد.

""كان الإغريق متآلفين مع هذه الدنيا، وذلك بفضل طريقة فهمهم، هذه الطريقة القائمة على الرضى وعدم التأمل. وغطى دينهم على كل من حقائق الطبيعة وحقائق المجتمع وغيرها مفسراً ما قد يكون بغير تلك الطريقة غامضاً تفسيراً يعرفونه عن نشاط يتمكنون من فهمه لكونه عملا من الأعمال التي كانوا يمارسونها أنفسهم دائماً، فاستطاعوا وقد تزودوا على هذه الطريقة بفهم عام يفسرون به العالم أن يذعوا البحث في أصله ونهايته جانباً، ويهبوا أنفسهم أحراراً خالصين لفن الحياة لا يعترض طريقهم شك أو ارتياب في كنهها.

..."وقد كانوا غافلين عن الصلة الروحية بالله، غافلين عن المعصية باعتبارها إزوراراً عن القوة القدسية، غافلين عن الندم والتوبة بصفتهما وسيلة لتعويض السمو النفسي المفقود، وكان الضمير وتأنيبه، وكانت مخاوف النفس، وآمالها، وزهوها، وقنوطها، تلك التي كانت أول ما يشغل المدقق في أمور الدين ظواهر غير معروفة للرجل الإغريقي القديم. وعاش الإغريقي وعمل دون أن تقلقه محاسبته نفسه محاسبة ارتياب أو شك، وكانت وظيفة دينه هي تهدئة الضمير بالطقوس لا إحياؤه بالتحذير والملامة[1].

وقد عرف الأستاذ "هوايت هد" الدين بأنه "ما يعالج به الفرد وحدته الخاصة"، ولكن الرجل الإغريقي لم يحس بالوحدة، بل كان أليفاً بالدنيا؛ وكما قال "ورنجر" ينقطع بظهور الرجل الكلاسيكي وجود الثنائية

([1]) The Greek View of Life (London, 17th. Edn. 1932) pp.65- 6.

المطلقة، ثنائية الإنسان والعالم الخارجي عنه، وينقطع نتيجة لذلك أيضاً السمو المطلق بالفن والدين، وتنتزع عن المعبود صفة اللادنيوية، والأخروية، فيصبح دنيوياً، وينهمك في النشاط الدنيوي، ولا يصبح الرب بالنسبة للإنسان الكلاسيكي موجوداً على أنه عالم خارجي عنه، ولا هو بالنسبة له فكرة سامية رفيعة، ولكنه معبود موجود في الدنيا، ومندرج فيها[1]، وهكذا نضجت عملية التفكير نضوجاً كبيراً بدرجة لم يبق الدين معها ظهير الفن، وإنما أصبح ظهيره العلم أو الفلسفة، أو "الإنسانية" ليس إلا، ولهذا فإن الفن الإغريقي على حالته هذه يمت بحق إلى مرحلة متأخرة من بحثنا هذا.

المسيحية

وها نحن أولاء نصل أخيراً إلى المسيحية وهو دين يصعب علينا للغاية أن نخضعه لحكم عام، دين سامي الأصل؛ ولذلك فهي على استعداد تام حتى في أول نشأتها لاحتضان فكرة الحلول، وكذلك لها في بعض وجوهها ميولاً إلى وحدة الوجود، وقد عدلت، كما أشرت سابقاً، بما يتفق ومحيطها المادي، ولكن صلتها بالفن كانت عاملاً فعالاً في تمزيقها مرتين خلال تاريخها؛ مرة بنوع مخصوص في قضية محاربة الصور، وأخرى أبان عصر التجديد، وقد كانت هذه الحركة الثانية أقل وضوحاً من سابقتها، وكان للشقاق الديني الناشئ عن هذه الصلة بالفن إبان هاتين الأزمتين أسس إقليمية، بل مناخية، وهي تثبت للمرة الثانية

---

(1) Form in Gothic, p.28.

عجز القواعد الثابتة عن تخطى الحواجز الطبعية.

ومنذ بداية المسيحية وهناك نوعان من التقاليد متعلقان بمذهبين في فائدة الفن، وهما المذهب الروماني والمذهب السرياني.

وليس هناك من شك في أن المسيحية الرومانية سارت وفق التقاليد السامية بادئ الأمر، وتجنبت أي تصوير للأشخاص المقدسة، وقد عبر مطران الإسكندرية عن هذا الرأي الصارم في القرن الثاني بقوله: "ولقد منعنا بكل صراحة من مزاولة الفن الخادع، لأن النبي قال: "يجب أن لا تعملوا صورة لأي شيء موجود في السماء، أو في الأرض تحتنا"، ولكن تعدت المسيحية الرومانية ذلك القانون الجامد إلى الحسد الذي يسمح بفن رمزي، واستخدمت في القرنين الأولين صوراً توضيحية للحمامة، والسمكة، والسفينة، والهلب، والقيثارة، والصياد، والراعي. أما فيما يتعلق بباقي الزخارف فقد اتخذ المسيحيون الأول أفكاراً فنية عن الفن الوثني، بمعني الفن الهليني المضمحل، وهي آلهة الحب متوجة بالزهر، والطيور، وأشجار العنب، والزهور، وكل أنواع الزخارف ذات الأفكار الزخرفية النقية، وتلك هي فن المقابر الشائع. ومع أن هؤلاء الفنانين الذين قاموا بزخرفة المقابر الرومانية اشتهروا باستقدامهم من الشرق، فإن الفن المسيحي المبكر في آسيا الصغرى وسوريا يبدو اكثر من فن المقابر الرومانية أصالة وأقرب منه للواقع، ونستطيع إثبات أن علم التصوير في المسيحية (وهو الطريقة التقليدية) لرسم المسيح عليه السلام والحواريين، شرقي الأصل، غير أن هذه مواضيع كبيرة شاقة لا تعنينا في حقيقة الأمر، أما الأمر الثابت

فهو أن الكنيسة في روما عدلت سياستها بالتدريج، وأصبح رسم المسيح والرسل والقديسين في القرن الخامس مباحاً، ولكن ظلت بعض الفرق المذهبية، وبخاصة النساطرة غير مقتنعة بهذا التعبير، ثم بعثت التقاليد السامية بظهور الإسلام حياة جديدة لم تكن من غير أصداء قوية على المسيحية، ولم يكن هناك شك عندما وصلت قضية محاربة الصور "صور القديسين وغيرهم" إلى أوجها أخيراً في القرن الثامن أن محاربي الصور استمدوا كثيراً من مذهبهم هذا من البدع الشرقية مثل المذهب القائل بأن للمسيح طبيعة واحدة (Monophysitism)(١).

قضية محاربة الصور المقدسة

لا نستطيع أن نتبع سير تلك القضية بالتفصيل، ولكن لبعض سماتها العامة أهمية كبيرة. فإن ما حدث حقا خلال هذه القرون الأولى في نشأة الدين المسيحي لم يكن إلا تكراراً لتطور حدث قبل ذلك في تاريخ العالم، وبخاصة في مصر. نشأت عن الفن في ذلك الحين فكرة رسمية جامدة تحب أن تجعله عميق المعنى رمزياً على الخصوص، هذا في ناحية، وفي ناحية أخرى نشأت فكرة ثانية تنظر إليه نظرة خشنة عامية واقعية، فتراه فناً الغرض منه تعليم الناس واستمتاعهم به استمتاعاً خرافياً، ولم يكن في إبان هذه الأزمة المسيحية الخاصة خصومة واضحة بين رجال الكهنوت والشعب لأن الكهنوت كان مدعماً بكل قوة الأباطرة

(١) كانت معركة تكسير الصور حركة أسيوية عاونها أباطرة أسيويون، وجيش أسيوي أيضًا، انظر كتاب: A History of the Iconoclastic Controversy, London, 1930 p.340, by Edward James Matin.

الشرقيين وسلطتهم، هذا من ناحية، وكانت الأديرة من ناحية أخرى على اتصال وثيق بعامة الشعب.

وما من شك أن قضية محاربة الصور المقدسة لم تكن نتيجة البحث اللاهوتي المجرد لا غير، فقد قال دكتور "مارتن" في الكتاب الذي أشرت إليه الآن، إنها لغز تاريخي دقيق "لتبين أغراض ودوافع الإمبراطور "ليو" الذي بدأ الإصلاح، ويبدو من المسلم به أن دوافع الإمبراطور "ليو" كانت دينية بعض الشيء، فإن البيئة الآسيوية التي عاش فيها طويلاً كانت مغمورة بأفكار تعارض عمل الصور المقدسة. وكذلك ورطت كل تقاليد الأباطرة المسيحين الأباطرة أنفسهم في البحث الديني "اللاهوت"، وكانت علاقة الكنيسة بالدول في القسطنطينية تحمل هذا الطابع لدرجة أن كان الإمبراطور في ديوانه موظفاً كنسياً... ولا يمكن في نفس الوقت أن يكون الدافع للإمبراطور "ليو" دافعاً دينياً خالصاً... إذا كان يهدف أيضاً إلى غرض سياسي واجتماعي...

ويبدو أن مثاليته السياسية كانت ترمي إلى مجرد الانتفاع برأيه الديني في تدعيم خطته العامة لتطهير المستوى الروحي المنحط للمجتمع والسمو به، ولم تكن الخطة التحضيرية التي رسمها "ليو" لذلك الإصلاح هي التي شكلت حركة تكسير الصور وفلسفتها الدينية، وإنما شكلتها ردود الأفعال التي لاقتها هذه الخطة؛ وأصبحت الصور موضع ريبة على اعتبار أنها جزء من تحول عام الإباحية الثقافية أو البلشفة الثقافية، مثلها في ذلك كمثل الفن الحديث أصبح الآن موضع ريبة كما

نرى، ولكنها كانت إباحية من وجهة نظر حزب واحد هو الحزب الإمبراطوري في تلك الحالة، ومع ذلك فعندما وصلت الحركة إلى "الغاية"، اكتشف الأباطرة أن الصور لم تمثل اضمحلال نظام ديني معروف بقدر ما كشفت عن الروح القوية البازغة لدين جديد، وهو المسيحية الشعبية التي كان ولابد أن تسود العالم الغربي كله أخيراً[*].

ومن المؤكد أن وجهة نظر معارضي الصور ميسورة الفهم كل اليسر، ففيها عدا ما حوت التوراة "العهد القديم" من نهى عن عبادة الأوثان كانت كل تعاليم المسيحية مشبعة بالكراهة السامية للصور والأوثان، ومع أن محاربة الوثنية المرذولة لم تكن بدون مبرر ما، فقد اتخذت معارضة الصور طابعاً كله أكثر احتيالاً ومساساً باللاهوت فقد عد المعارضون الصور أشياء "تبتعد بروح الإنسان عن عبادة الله العبادة السامية، وتهديه إلى العبادة المادية المرذولة للمخلوق" بالمعني الذي عبر عنه الدكتور مارتن بقوله: "أنهم اعتقدوا أن الوثنية اتجاه عقلي يقود العابد إلى استبدال الشيء المخلوق بخالقه، ولكن بالطبع سرعان ما اختفت عن الأنظار هذه النظرة الرفيعة في الكفاح الدموي المر الذي تسبب عنها.

أما الدفاع عن الصور ، وكما قدمه القديس "يوحنا" في دمشق

---

[*] يميز الكاتب ففي كلامه بين التقليدين الفنيين المتعارضين في الشرق، الأول التقليد المستمد من القسطنطينية المصبوغ بالروح الإغريقية والثاني التقليد المسيحي الشرقي الذي كان يتميز بتعبيرية خاصة، وكان متصلا اتصالًا وثيقًا بالمصادر الشعبية، وأهم مناطق وجوده هي المقاطعات، ثم يستطرد الكاتب ليبين كيف انتشر هذا التقليد الثاني في أوروبا عن طريق "بيزا" في بداية القرن التاسع عشر وكان له أثر كبير على تطور التصوير الإيطالي كله.

مثلا– فدفاع منطقي محكم، إذ دافع عن الصورة على أنها رمز، وعلى أنها وسيلة من وسائل التعليم، متغاضياً في دفاعه عن الوجوه الدينية الصرفة للصورة، وهذا دفاع معتدل، ولكن حينما اجتمع مجلس نسيا عام ٧٨٧م ليضع حداً فاصلاً للموضوع، كانت الصياغة الفعلية للعقيدة الحقيقية شاملة لحرية الرأي بشكل يفوق العادة وهي:

"..ونحن متبعون النهج الملكي والتقاليد الربانية للكنيسة الكاثوليكية.. نبين بكل وضوح وبكل دقة أن الصور المقدسة المحترمة التي تعمل بطريق التصوير أو أشغال الفسيفساء أو المواد الأخرى اللائقة، مثلها كمثل شخص الصليب الغالي واهب الحياة، يجب عرضها في كنائس الرب المقدسة، وعلى الأواني المقدسة أيضاً، وعلى ملابس القسس والرهبان، وعلى الستائر والأكسية، وفي الصور، سواء في المنازل أو على جوانب الطريق ونعني بها رسم ربنا العظيم ومنقذنا المسيح عيسى عليه السلام، ورسم سيدتنا الطاهرة العذراء، والملائكة الأطهار، وجميع القديسين والصالحين لأنه كلما داوم الناس على رؤيتهم في صورة فنية رائعة كانوا استعداداً لتذكر أسلافهم هؤلاء، والحنين إليهم، ويجب أن تزجى إلى هذه الصور التحية اللائقة، ويقدم لها أسمى احترام لا أن تعبد العبادة الأصلية، عبادة الله. وهي الخاصة به فقط، ولكن يجوز أن توهب إليها وفقا للعادة الربانية القديمة الشموع والبخور، كما توهب للصليب الغالي واهب الحياة، ولكتاب الرسل، والاصحاحات، وللأشياء المقدسة الأخرى لأن التكريم الذي تكنه للصورة يسري منها ويتعداها لمن تمثله، ولأن من يحترم الصورة يحترم فيها الموضوع الذي

تمثله أيضاً، وبذلك تقوى تعاليم آبائنا الربانيين، وهي تقاليد الكنيسة الكاثوليكية[1].

ومع أن هذه الفتوى لاقت قبولاً، وبها تكونت جبهة تنادي بهذا الرأي، فقد كان من الطبيعي عند تطبيقها أن يذهب كل من الشرق والغرب مذهبه الخاص، ولذلك يقول دكتور مارتن "ربما لم تكن العودة للصور ناجحة في دول الشرق كله"، وكانت المسيحية الأرثوذكسية فقط ترى أن على المسيحية السورية السامية أن تحارب منذ ذلك الحين فصاعداً في معركة فاشلة في سبيل منع الصور، في حين كانت المسيحية السورية نفسها ترى ذلك استمراراً منها في إخلاصها لتقاليد مدنيتها الأكثر أصالة، تلك التقاليد القائمة على حقائق جافة أولية إلى حد كبير كما أشرت إلى ذلك سابقاً.

ولا تهمنا في هذا المقام النتائج اللاهوتية لهذه القضية، أما فن الكنيسة في الشرق وقد أجبرته العقائد الرسمية على أن يسير في اتجاه مضاد لغرائز الأهلين وفطرتهم فأصبح فنا رسمياً له شكل واحد، ومن ثم نشأ هناك في الايقونات الوجه التقليدي غير ذي السمات، وبرزت في نفس الوقت ثنائية الفنين الديني واللاديني التي لاحظناها سابقاً، ومن ذلك الحين نما كل من هذين الأسلوبين الفنيين مستقلاً عن الآخر، فغرست الكنيسة الشرقية خارج نطاق الصور الرسمية التقليدية فناً وثنياً، وهو مذهب أفكاره الفنية هليتية ومظاهره إسكندرانية، فظهرت صور

---

(1) مارتن: نفس المرجع ص١٠٣– ١٠٤.

أفلاطون، وأرسطو، وبلوتارخ، وسفوكلس مجتمعة مع صور القديسين والحواريين، وحلق كيوبيد، وسيك حول مناظر صلب المسيح، وكان الفن الشعبي موجوداً جنباً إلى جنب مع هذا الرسمي الحكومي، تؤيده الأديرة، راداً لكل صلة تصل بينه وبين الإلحاد، متعصباً للدين، واقعياً، خرافياً صادراً عن التقليد الواقعي للرهبنة السوريانية، ولا يزال هذا الفن يستهوينا بحريته وقوته الدرامية وما فيه من إنسانية كما استهوى أقوام ذلك العصر[1].

لقد قلت أن هيئة "نيسيا" الدينية وضعت حداً فاصلاً لقضية محاربة الصور وأنهتها إلى الأبد، ولكنها في الحقيقة كادت تظهر للمرة الثانية في القرن التاسع. ولم تنطو في ذلك الحين على أسس جديدة، وأخفق محاربو التصوير في تحقيق مآربهم إخفاقاً تاماً، ولم تكد الحركة تلحق بالعالم الغربي، ولكن حدثت ثورة في إمبراطورية الفرنجة خلال حكم الملك تشارلس الأكبر، كما قام "كلودويس" في تورينا بثورة في القرن التاسع، ولكنها جميعها كانت حوادث متفرقة في تطور المسيحية، ولم تكن لها علاقة بالحركة الكبيرة التالية التي قامت ضد الفن، والتي حركها المسيحيون، وهي حركة الإصلاح أو نسميها المذهب البيوريتان بمعني "التدقيق في أمور الدين".

(1) راجع Lowis Brehier: Lart Byzantine, Paris 1924, p p.32- 62.

الفن المسيحي في الشمال

لقد حملت المسيحية عنصريها الفنيين الأساسيين حال انتشارها من مهدها في البحر الأبيض المتوسط متجهة صوب الشمال، وهذان العنصران هما الطابع الرمزي لشكلها الرسمي، والطابع الواقعي الذي تميز به شكلها الشعبي، وبادئ ذي بدء انتشر العنصر الأول أوسع انتشار، وغرست التعاليم السورية في أقصى الشمال من المعمورة، في شمال أيبريا، وفي جزر هبريدا بينما اتخذ العنصر الشعبي كثيراً من سمات الفن اللاديني، وهي طبيعة الفن الهليني المتأخر ورقته. كان ولابد بالنسبة لهذين العنصرين، وكذلك للمذاهب الروحية التي يمثلانها عندما وصلا إلى الشمال، أن يتنازعا مع روح الإقليم وطبيعته كما فعلت البوذية في الصين، وقد كانت تلك الطبيعة، طبيعة الإقليم وروحه، شيئاً يختلف اختلافاً كثيراً عن طبيعة البلاد التي تطورت عنها المسيحية حتى ذلك الحين، فقد كان في ذلك الإقليم ظلام بدل نور في الإقليم الأول، وبرد بدل دفء، وكآبة بدل سرور، وكان فيه فن محلى ذو طابع بريدي، وكان هذا الفن الذي نستطيع أن نختار له أنسب الأسماء بتسميته الفن الكلتي، بعثا مباشراً لفن العصر الحجري الجديد الذي ذكرناه آنفاً، كان فناً ينبذ الطبيعة، ويميل نحو التجريد والحلية الهندسية الخالصة.

وإنا لنعرف قليلاً عن العقيدة الدينية التي كانت في ذلك العهد، ولكنا نستطيع أن نقول –على أي دليل موجود– أنها اختلفت اختلافاً طفيفاً في نوعها عن دين الرجل البدائي، وقد رأى "ورنجر" "أنها كانت

مبتعدة جداً عن التخبت، وعن الخضوع الآلهة، إذ انغمست في تعاويز، ورقيات مليئة بالخوف، كما انغمست في خضم من القرابين لتهدئة قوى غيبية عنيدة" وربما تفسر هذه الروح الدينية طابع الاضطراب والرهبة الواضح في الشمال.

لا أميل إلى المبالغة في أهمية العوامل المناخية ولكن تبقى الحقيقة القائلة: متى نقلت حركة فكرية، سواء كانت معيشية صرفة، أو دينية روحية صرفة، إلى إقليم مختلف في مناخه وأحواله المادية عن الإقليم الذي نشأت فيه تتغير تغيراً تاماً، فهي تلائم بين نفسها والأفكار السائدة في هذا الإقليم الجديد، تلك الأفكار الناشئة من تأثير طبيعة الأرض والجو، وهي الروح المميزة للمجتمع، وهذه العملية يمكن ملاحظتها بوضوح في أكبر انتشارين دينيين: انتشار البوذية في الصين، والمسيحية في أوروبا على وجه الخصوص، ولقد أدى انحراف المسيحية عن مبادئها في الشمال إلى انطوائها على نفسها، فتطورت تدريجياً من دين ظاهري طقوسي كنسي إلى دين فردي الاعتقاد، منطو على نفسه "في تأمل باطني" دائماً، منقبض متعصب أحياناً. وتلك الحال هي إحدى العمليات التي تستلزم الاستغناء التدريجي عن الاستعانة بالوسائل المادية في العبادة[1]. ولقد كانت لكل الوسائل المادية المختلفة قيمتها وفائدتها في تثقيف الشعب المنحدر من البربرية ثقافة نظرية، وفي تملك الرهبة من

([1]) أما المدى الذي وصل إليه هذا التطور في الكنيسة قبل التجديد فقد بينه "كلتون" خير بيان في نفس الكتاب الفصل ١٦.

نفسه وذلك إبان عصر المسيحية التبشيري الزاهر في الشمال، ولنقل إنه من القرن العاشر حتى الثالث عشر الميلادي، وقد كان الجنوب لا يزال يسيطر في ذلك العصر على الكنيسة سيطرة كبيرة إذ كان مهندسوها المعماريون ورجال الفن لا يزالون يتعلمون في مدارس الشرق، ولكن بشيء من البطء أفسحت الصورة المجال للفكرة المجردة، فما الكنيسة القوطية وقت أن أصبحت واعية لفرديتها واتجاهها الجديد؟ أليست هي التعبير بالأحجار عن الأماني والغرائز المبهمة الذي نستطيع أن نصفه خير وصف بانه صورة مجردة للتسامي؟. صحيح أن ها التجريد النقي العظيم، أي بناء الكنيسة القوطية، كان لابد أن ينساب في الفضاء بتماثيله، وصوره المشرقة، ونوافذه ذات التصاوير طوال العصر القوطي كما تنساب وتعلو شجرة الميلاد ولكن هناك فارقاً واضحاً بل هو في الغالب تعارض صارخ، بين هذين الأسلوبين من الفن: العمارة ذات المعنى العميق المستور الذي لا يفهمه الشعب إلا فهماً مهوشاً، وبين الفنون "الحرف" البسيطة، وهي التي كانت وقتذاك الفنون الشعبية أيضاً، وهي التي غالباً ما كانت في واقع الأمر أعمالاً خاصة بعقيدة خرافية. ولكن سواء اتفقنا في الرأي مع الأستاذ "هوايت هد" فاعتبرنا ذلك شيئاً يسير وفق عملية تطور تاريخية عادية تبدأ بطقوس مارة بانفعال واعتقاد إلى تعقيل، أو نعتبرها مجرد أمر خاضع لروح المكان الخاصة وطبيعته، وهي مزاج أهل الشمال الذي حدده المناخ، فقد قدر للمسيحية أن تنقسم، وأن تضرب في القسم الشمالي بعناصرها الجمالية عرض الحائط، ولم يعد في أوروبا الشمالية بعد عصر التجديد فناً مسيحياً بتاً

فإن البروتستانتية وإن لم تتعارض بصراحة مع كل مظاهر القيم الحسية فقد كانت دائماً شاكة فيها غير مرتاحة إليها[1].

قد كان خط سير تطور المسيحية في جنوب أوروبا مختلفاً تمام الاختلاف عنه في شمالها، فلم يكن التعارض فيه مجرد تعارض بين المسيحية والفن بالذات، ولكنه كان تعارضًاً بين فكرتين عن الفن، إحداهما خاضعة للدين، والثانية حرة طليقة، ولم يكن عصر النهضة مجرد بعث للفن من جديد فإن الفن لم يكن أبداً أقوى ولا أظهر منه في القرون التي تقدمت عصر النهضة مباشرة، ولكن الأرجح أن عصر النهضة كان عصر الخروج بالفن بعيداً عن الدين، الخروج به إلى هذه الدنيا ومظاهرها، عصر الخروج إلى الدنيا بفن كان على جانب كبير من الحيوية

---

(1) ويجوز أن نقدم مثلا حديثًا لذلك الإعراض عن الفن مأخوذًا من تاريخ الفن الإنجليزي —فقد حاول "السيد جوشيارينولدز، والسيد وست" في عام ١٧٧٣ تنفيذ خطة لزخرفة كنيسة القديس بول بالصور، ولكن محاولتهما ذهبت سدى، إذ هزمهم قسيس لندن في ذلك العصر دكتور "ترك"، وقد كانت هذه التجربة ولاشك في ذلك هي الدافع لزينولدز أن يكتب: "إنها حالة يجب أن يحزن لها المصورون على الأقل فإن البلاد البروتستانتية قد فكرت جديًا في إبعاد الصور عن كنائسها؛ وما أعمق ما يكون لهذه الحالة من أثر في ألا تخرج البلاد البروتستانتية مصورًا للتاريخ ربما كان مصورًا جديرًا بالاعتبار". إن لملاحظات رينولدز بعض الارتباط بالمشكلة العامة، وربما تأهب الباحث الاقتصادي وقد واجهته ظاهرة مثل ظاهرة انتشار التصوير الشخصي في إنجلترا إبان القرن الثامن عشر لأن يفسر ذلك بأنه استجابة مباشرة لمطالب الطبقات الثرية في ذلك الحين. ولكني أرى أن هذا التعليل لا يتعدى نصف الحقيقة، وذلك لأن نفس هذه الطبقات ساست الكنيسة وكانت تستطيع أن تكلف فنانيها رسم المناظر الدينية أو التاريخية في نطاق واسع، ولكنهم لم يفعلوا انسياقًا لأمر فكري في جوهره، وربما يكون القول بأن فلسفة (مذهب البيوريتانز) كانت بدورها محكومة بالظروف الاقتصادية صحيحًا كل الصحة، أو مع ذلك فإنني أرغب في تلك اللحظة أن أبين تفاهة أي مقابلة مباشرة تتجاوز المعقول بين الفن والاقتصاد في عصر ما".

ما دام خاضعاً لقيادة الدين. وكما أن ذلك العصر يبين تحرر الفكر "في مجال الفلسفة" بصورة بطيئة من تحكم قواعد الغيب "ما فوق الطبيعة" فإنه يبين أيضاً تحرر الفن من التحكم الكنسي، وربما ظل الفن في ذلك العهد يعبر عن عاطفة دينية فردية، ولكن ما كانت تلك وظيفته الوحيدة، فقد فتحت أمام الفنان مملكة الطبيعة على مصراعيها، وله أن يتجول فيها حراً يختار، ويصور، ويتخذ من المثل ما يشاء، والواجب ألا نستخلص أن تلك الحرية في صالح الفنان تماماً، ففي وسعنا أن نكتشف حقا عندما نأتي إلى بحث ذلك الموضوع في الفصل القادم أنها كانت في النهاية ضارة به كل الضرر.

الفصل الرابع

الفن الدنيوي

تهيمن كل الأساطير على قوى الطبيعة وتحكمها وتشكلها بواسطة الخيال وفي نطاقه، ثم تتلاشى تلك الأساطير بمجرد ما يسيطر الإنسان على قوى الطبيعة. فماذا يصيب صيت الآلهة بجانب دار طباعة التيمز؟

عن كارل ماركس في "نقد الاقتصاد السياسي"

يرى أغلب مؤرخي عصر النهضة ذلك التغير البين في الحضارة الأوروبية انتقالاً من القيم الجمعية إلى مذهب الفردية، ولربما كانوا يتبعون في ذلك رأي "بوركاردت" وبذا يسوغ لنا الآن بحث حقيقة أي فكرة جمعية عن الفن. صحيح أن كثيراً من مظاهر الفكر والشعور، وقد حكمتها السلطة المركزية للكنيسة الجامعة اتخذت في العصور الوسطى مظهراً جمعياً، وصحيح كذلك ألا يكون هناك حساب للقيم الفردية في ظل هذا النظام، وأن تقدر قيمة العمل الفني بما يعبر عنه أولا، لا بأسلوب التعبير، ولكن قيمة العمل الفني الخالدة، وهي ما فيه من صفات تخلد أفكار عصر خاص وأمانيه لتستجيب للقدرات الجمالية في العصور التالية يجب أن نراها في أصلها خلق أفراد وهبوا مهارة فذة أو حساسية غير عادية، وبناء على ذلك لما يمهد عهد النهضة السبيل إلى

تغير أساسي في كنة الفن، ولكن غير فقط الأحوال والظروف التي اشتغل في ظلها الفنان، حرره من إتباع القواعد، ومن الخضوع للنواهي، مانحاً إياه حرية في العمل براقة في ظاهرها "حرية صورية" وأقول حرية صورية لأن الفنان وجد نفسه قد استبدل في النهاية نوعا من الحماية بنوع آخر، ولعله أصبح من ذلك الحين حراً ليعبر عن نفسه، ولكن بشرط أن تكون تلك "النفس" المعبر عنها سلعة تباع وتشترى، وذلك نوع من الاستعباد الاقتصادي لا يزال قائماً، وثبت أنه ليس أقل سوءاً من الاستعباد الروحي الذي كان موجوداً في العصر السابق لعصر النهضة.

الفنان كفرد

لقد اقترح "ورنجر" تعديلاً لرأي "بوركادت" يضيف إلى التغير أنسب معنى ممكن، فقال "ينبغي أن نستبدل كلمة الشخصية بكلمة الفردية"، ويجب أن نفعل هذا بالنسبة لعصر النهضة في الجنوب على الأقل حيث لا يوحي التطور "بحشد من الناس انقسم انقساماً ميكانيكياً إلى أجزاء فردية لا عد لها، ولا ترابط بينها، ولكن يوحي بجسم اجتماعي كبير، أصبح بالتدريج واعياً لأجزائه الفردية، متطوراً بحشده المتماسك إلى ألف عضو شخصي دقيق، عاش كل منها في نطاق أضيق وأسلوب أدق الحياة التي تؤلف بين الجسم كله" وسنبحث الآن مسألة هي: هل كان عصر النهضة في الشمال، الذي نميل إلى تمييزه بلقب "عصر الإصلاح والتجديد" عصراً له طبيعة تختلف في أصلها عن طبيعة عصر النهضة في الجنوب؟؟ ومن المؤكد مع ذلك أن الحركة في إيطاليا كانت

حركة إيجابية تنحو إلى زيادة في تحقيق الذات وإيجابياتها وفي الحكم الذاتي.

نعود إلى تعبير الأستاذ "هوايت هد" لأن الحركة كانت في المنطقتين على حد سواء دراية متزايدة من الفرد بوحدته، أي أنها دراية منه باختلافه عن المجموع، لكنها كانت في الجنوب ثقة من الفرد بنفسه وهو في هذه الحال واعتداد بها حتى أن الاتجاه الناتج عن ذلك لم يكن اتجاهاً دينياً في جوهره بل لا دينياً. ولا نقصد باللا دينية في هذا الموضع نظام "أولومبيا" نفسه نصف الروحي، ولكن نقصد بها مجرد نظام شهواني مظلم غير مدفوعٍ علاوة على ذلك بظروف البيئة لتعقيل خبرته.

هذا النوع من التحول في العاطفة كما يبديه عهد النهضة لم يحدث من نفسه، ولم يكن نشراً لعقيدة أو فكرة نشراً حراً خالصاً من هوى، ولكنه على الأصح نتيجة مباشرة لعمليات اقتصادية، فقد رأينا كيف أن حركة تكسير الصور وهي قضية مجردة في كل وجوهها تجريداً وافراً لم تكن إلا صورة للقوى المتضاربة، وهي ثروة البلاط الإمبراطوري ومصالحه من ناحية مع الأديرة من ناحية أخرى، وهكذا، في هذا التطور الجديد، تسجل فقط التغيرات الفكرية حيلة في السيطرة الاقتصادية، فقد ارتكبت الكنيسة خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر خطأ فاحشاً. وهو تراخيها في محاربة الربا، ومعنى ذلك أنها سمحت بقيام نظام فصل الثروة عن الإنتاج بأن جعلت العملة في ذاتها سلعة تجارية، وقد كانت تستخدم

حتى ذلك الحين واسطة خالصة للتبادل التجاري، ويبدو ذلك هو العامل الأساسي في حركة تاريخية معقدة مشهورة لعبت فيها الحرب وعلم التكنولوجيا أدواراً هامة، ولا يخطأ أحد النتيجة الأخيرة مهما كانت تفاصيل حركة التغير هذه، فباضمحلال القوى الإمبراطورية المركزية أصبح للكنيسة تدريجياً نفوذ راجح أساسه الممتلكات الواسعة وإدارة الثروة إدارة منتجة، وكذلك ظهر في ذلك الحين أفراد وجماعات متضافرة "شركات" كل هؤلاء أغنياء بطبيعتهم وبفضل مجهوداتهم الخاصة. وسرعان ما وجدت هذه القوى الأخيرة نفسها متضاربة مع الكنيسة، فناهضت "جمهورية" سلطة (البابا) وعادته في مكان ما، وسلب ملك من الملوك ثروة الأديرة في مكان آخر، وهذه هي الحوادث التي برزت بشكل كبير في كتب تاريخنا، ومع ذلك وأكثر من هذا أهمية هو تغير الحالة العامة والمزاج تغيراً أثر في الناس جميعا. سوف لا أناقش الطرق التي أحدثت بها التغيرات الاقتصادية ذلك التغير في الجوهر، وأني اعتقد أن العملية الحقيقية أساسها مجموعات لا حد لها من التحولات الصغيرة التي قامت بها قوى من هذه القوى، ثم ردت قوى أخرى عليها بتحولات مضادة ونتيجة لذلك اتخذ هذا التطور في طبائع الناس طريقاً يشبه الطريق المضطرب الذي تشقه سفينة تسير في مواجهة الرياح، ولما اتضحت هذه العملية التاريخية ظهرت بشكل تحلل من القديم أو على الأصح مخالفة للقديم، ومسلم به أن اضطراد العصور الوسطى بشكل واحد متجانس نتيجة للسكون –نتيجة العجز عن إدراك الجزئيات وتمييزها من الكتلة العامة، تلك الجزئيات التي بينها الفحص الدقيق،

لكن لا تزال الحقيقة مع ذلك قائمة أن الفرد لم يحاول فيما بين نهاية المدنية القديمة الكلاسيكية في روما وبداية عصر النهضة في إيطاليا أن يعبر عن شخصية نفسه، أو فشل في ذلك التعبير، وإنما عبر بصفته فناناً عن حساسيته، بيد أن هذه لم تكن تستعمل في إظهار رأيه الخاص، ولا في تبيان ما هو خاص بشخصية الأخرين أو بفطرتهم. ثم تغير كل ذلك ببطء فأعلن الفنان نفسه، وأبدى إنسانيته وشاد بإنسانية صحابته.

ظهور الصورة الشخصية

في ظهور الصور الشخصية مرشد مبين يكشف عن هذا التطور، فقد مات الفن الروماني، وبخاصة النحت وهو يعاني أقصى مدى من النزعة التحقيقية القاتلة في التصوير الشخصي، أي تصوير الأشخاص في واقعية تامة، تصوير أساسه المهارة التامة بل القاتلة، ومع أن هذه الرغبة، رغبة تسجيل الذات، لم تختلف قطعياً في عصور المسيحية، ولا في العصور البيزنطية الأولى، لأننا نجد في تلك العصور مثلا لذلك مداليات ذهبية خاصة مزينة بطريق الحفر حفراً واقعياً يثير الدهشة، ونجد أيضاً تماثيل نصفية وأخرى كاملة تمثل الأباطرة المتأخرين، غير أن الوجه بصفة عامة كان محتجاً خلف غطاء الرأس، وظل كذلك حتى كشف عن عهد النهضة دفعة واحدة.

وفي وسعنا أن نلحظ أحياناً صورة صغيرة في أحد الأعمال الفنية من العصور الوسطى، في زاوية من زوايا نافذة من الرصاص المعشق، أو

بهامش وثيقة من الوثائق، ثبت بالبحث أنها صورة شخصية مبسطة للفنان الذي قام بهذا العمل الفني، أو على الأرجح لمن وهبه الكنيسة. وفي خلال القرن الرابع عشر الميلادي أقمحت هذه الصورة الصغيرة تدريجياً في الصورة نفسها، وكبر حجمها، وتضخمت أهميتها نسبياً، حتى إذا ما بلغنا قبيل منتصف القرن الخامس عشر ربما تعادل حجم واهب القطعة الفنية مع حجم أشخاص القصة المقدسة في المكانة، ثم استقل الفنان والواهب بنفسيهما عن القصة فعلا قبيل بلوغنا القرن السادس عشر، وأصبح من حق الفرد أن تكون له صورة خاصة قائمة بذاتها. وظل الغرض كله من الفن مدة تزيد عن قرن هو إبداء صورة الشخصية الإنسانية، تعبيراتها النفسية، وحقيقة مظهرها، وواقعيتها، وكان مجهود رفائيل في هذا الاتجاه بارزاً، كما كان نفس هذا الغرض يحرك كثيراً من الفنانين فيما قبل رفائيل وبعده ويحثهم على هذا النحو.

التعبير عن النفس

حاول الفنان بعد أن عبر عن الشخصية أن يبين خياله الشخصي أو نزوته، ذلك أنه لما انقضى التردد في تصوير أشخاص ما فوق الطبيعة ومناظرها في شكل واقعي دنيوي تنافس الفنانون في أن يعطي كل منهم لرسمه كل شكل مقبول من النجديد والمغالاة، يريدون عرض مهارتهم الشخصية وخيالهم، وبسعيهم في سبيل الخيال البعيد والنزوة هجروا القصص المقدسة واتجهوا إلى حقل الأساطير اللادينية الواسع خالطين كلا الطابعين بدون وعي كبير كما فعل المسيحيون الأول، وأخيراً استغنوا

عن القصص الديني تماماً، ولجأوا إلى أقصى مراحل الملاحظة الباطنية، وهو التعبير عن خيالهم الفردي، ثم خطى الفنان خطوة لهما أهميتها الخاصة عندما تحول عن تسجيل قصة من القصص، أو تصوير شخصية من الشخصيات إلى تصوير المواضيع الجامدة وهي رسم المناظر الطبيعية، والطبيعة الصامتة، فلم يعد يقول: "إني أرسم هذا الموضوع لأني أرى الحادث الذي أسجله أو الشخص الذي أصوره سيطيب لك، ولكنه أصبح يقول: إني أصور هذا المنظر أو هذه الأشياء الصامتة لأني أرى مقدار إجادتي تصويرها سيكون محل اهتمامك". كان الناس يقدرون على الدوام فناناً مثل "جيوتو" أو "رفائيل" لمهارتهما الفائقة في ترجمة الطبيعة وتقديمها، ولكن كان في صورهما إلى جانب ذلك عنصر النجاة يحول بينها وبين إهمال الناس إياها، وهو ما نسميه "الصالح الإنساني" أما في ذلك الوقت فقد كان الفنان يشتغل بالتصوير دون مراعاة لهذا الصالح الإنساني في صوره، ومع جواز أن الجاهل كان لا يزال يعجب بالعمل الفني لمظهره الشبيه بالمظهر الحقيقي، فقد كان المطلوب من الجمهور الذين يوجه الفنان إليهم إنتاجه هو الإعجاب بالشخصية التي عبر عنها بألوان منسجمة وفي شكل متماسك. وكلما أفصح الفنانون عن هذا الميل وأظهروه ابتعدوا بأنفسهم عن فهم العامة وتقديرهم.

لا تعوزنا الأدلة الآن، فإنا نستطيع أن نتبين في هذه الفترة من الزمن علاقات معينة بين الفن والمجتمع يحق لنا الظن بوجودها في كل العصور. ففي ناحية توجد الجماعة المتشابكة التي نسميها المجتمع، أو الشعب، ينشدون في العمل الفني النزعة الطبعية، أو الواقعية، ومعنى

ذلك أنهم يطلبون الصورة التي تخبرنا عن قصة، وفي ناحية أخرى يوجد الفنان، وهو فرد أو عضو في طبقة ممتازة محدودة، وهدفه التعبير عن نفسه، عن إحساساته أو أفكاره، ونحن بهذا الوضع نوجد توتراً بين الفنان والمجتمع، وهذا التوتر كفيل بتفسير كل تحولات تاريخ الفن منذ العصور الوسطى.

فن الطبقية الرفيعة

من غير أن نتبع عالماً اجتماعياً مثل "باريتو" في تفاصيل تحليله الطويل الدقيق للمجتمع يجوز التسليم، فيما يتعلق بالعصور الحديثة كلها، بصحة فكرته القائلة بأن في المجتمع ثلة من الناس متماسكة، صغيرة نسبياً، هي موضع عملية "مداولة"، وباستثناء المجتمعات المثالية التي ليس لها دوام تاريخي قد أفصح المجتمع المتمدن عن هذا التقسيم بطبقة محدودة صغيرة نسبياً هي الطبقة الحاكمة في جهة، وجماعة أخرى كبيرة "جمهرة" عديمة الشكل تتكون من عامة الشعب في الجهة الأخرى، ينشأ منها رغم ذلك وفي الوقت المناسب طبقة جديدة ممتازة، لتحل محل طبقة حاكمة تدهورت وعجزت. ومهما يكن الحال فإن تلك الفكرة هي القاعدة الأصلية التي سارت عليها المجتمعات الأوربية منذ عهد النهضة إلى ما بعده. ولست أريد أن يفهم من قولي هذا أن ليس ذلك هو القاعدة الأصلية لمجتمعات ما قبل ذلك العهد، "وفي المحيط الفني ما يتفق وهذه القاعدة، تقسم شبيه بالتقسيم السالف في المجتمع، وربما فيه عملية مداولة شبيهة بالعملية السالفة أيضاً. إن "الطبقة

الممتازة" في المجتمع تجمع بين القوة، والرفاهية، ووقت الفراغ، وتحتاج رموزاً ظاهرة تشير إلى مركزها ولاسيما تلك الرموز التي تبدي عظمتها وتعرض قوتها، وفن العمارة بصفة خاصة أول ما يلزمها للوفاء بهذا الغرض، ثم تتبعه في أثره أغلبية أنواع الفنون الأخرى، فتنشأ المدارس والأكاديميات، وهناك ينشأ ما يعرف بالتقليد حيناً أو الذوق أحياناً، ونعني بالتقليد أو الذوق أسلوباً من الفن كفيل بأن يحوز رضا الحساسيات الرقيقة لطبقة محدودة خاصة، ولا يتحكم ذوق عصر من العصور في فن هذا العصر أو يحدده إلا بما لا يتجاوز ما يفعله دين العصر مع الفن، لأنه عبارة عن تطور شبيه بتطور الدين، أو هو بالأحرى على سياق ما شرحت من قبل تطور جدلي "ديالكتيكي" في داخل التركيب الذي نسميه ثقافة العصر. يبتكر الفنان عمله الفني في داخل حدود الذوق "أو التقليد" الخاص الذي يولد فيه، ولكن شأن عظمة الفنان أو نبوغه أياً كانت الكلمة التي نعبر بها عن طابعه "الفذ" الخاص بدفعه إلى أن يتجاوز التقليد بأي شكل، وبذلك يعدله، وهكذا يتشكل ذوق عصر من العصور ويرتقي بواسطة تجارب وأعمال صغيرة لا عد لها، وكلما كانت الفئة التي تحدث في نطاقها هذه العملية أضيق نطاقاً وأكثر خصوصية أصبح الإنتاج الفني أكثر نقاء، وأعمق معنى، حتى يأتي الوقت الذي لا يمكن فيه ستر طابع الاضمحلال فيها، وربما كانت الفئة نفسها قبيل ذلك الوقت آخذة في التحلل، فيندثر الفن وكذلك تندثر قواعد الاجتماعية معها أيضاً، ليحل محل تلك الطبقة طبقة جديدة ممتازة ناشئة من جماعة الشعب العامة تجلب معها فناً غير مهذب ولكنه قوي ناضج،

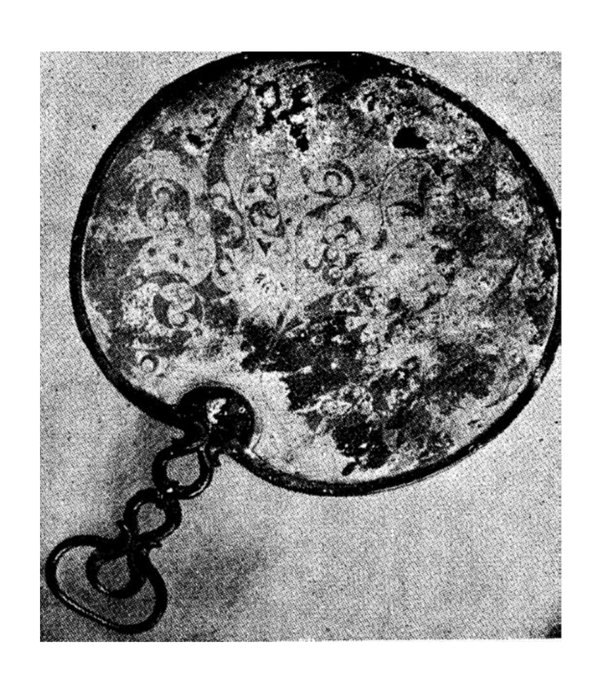
فناً سيخضع بدوره لعملية التنقية والتهذيب.

الفن الشعبي

الفن الشعبي كفن الطبقة الرفيعة موجود على الدوام، وكما أنه كان موجوداً في عصور معروفة كل المعرفة كالعصر المصري القديم، والعصر



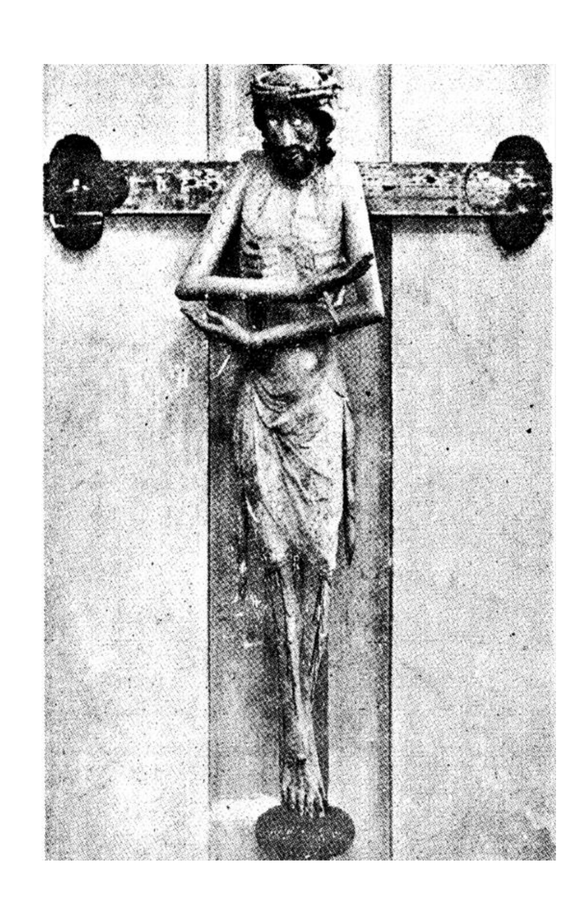
٣٤- نحت بارز على الحجر، وهو جزء من بدن صليب من كنيسة Easby في "يوركشبر" من القرن الثامن الميلادي



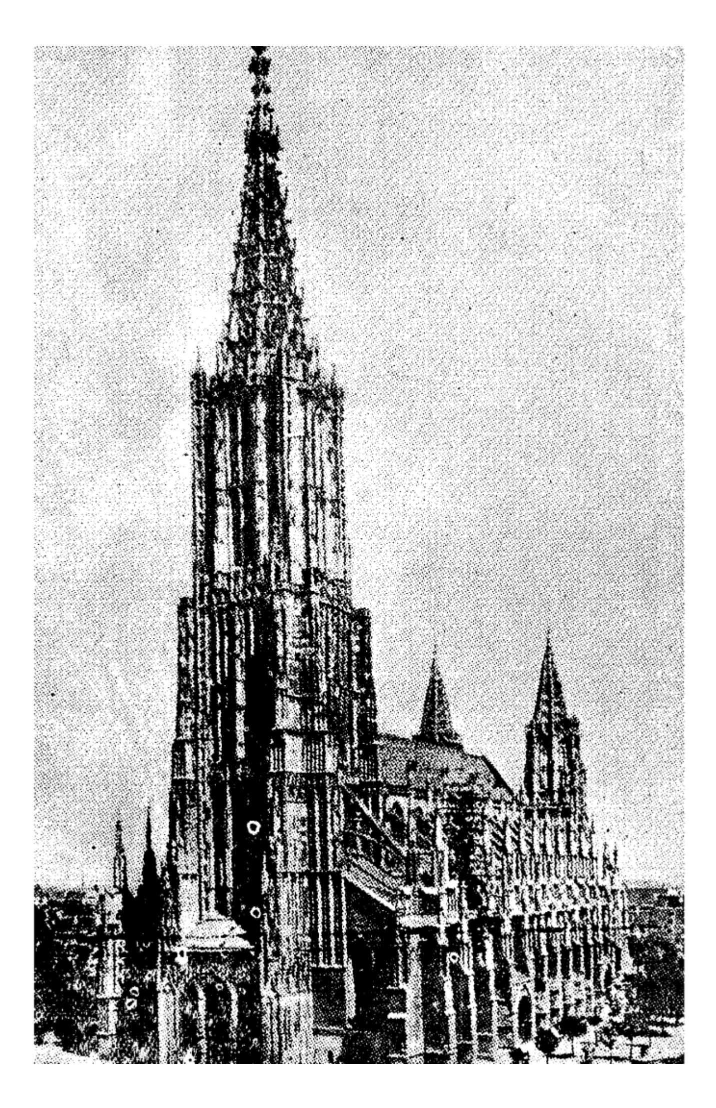
٣٥- ظهر مرآة من البرونز وهي من عصر الحديد المبكر، (من الفن الكلتي) المتأخر في القرن الأول ق.م



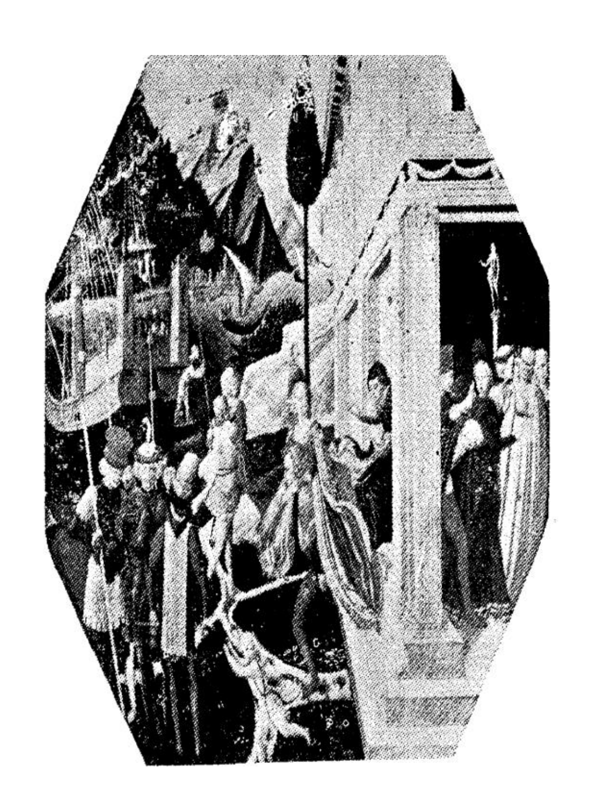
٣٦- العذراء المتألمة، وهي تمثال نصفي من الخشب المدهون، ولربما كانت من عمل الفنان "مونتانز" المتوفى حوالي ١٦٤٩م- أسبانيا القرن السابع عشر



٣٧- صليب في كنيسة بجهة "Würz burg" حوالي ١٠٠٠ م



٣٨-كتدرائية (ULM)- بدئ في بنيانها عام ١٣٠٧م وتمت تكملة البرج وفقاً للرسم الأصلي في ١٨٩٠م، وهو أعلى الأبراج في العالم وارتفاعه ٥٢٨ قدماً.



٣٩- "اغتصاب هيلين" من عمل الفنان "بنوزا جزولي"



٤٠- "الصلب" صورة من كتاب التراتيل "افيشام Evesham" وهو مخطوط كتب وزين في كنيسة "افيشام" بجهة "ورستشير" في منتصف القرن الثالث عشر- وربما كان الشخص الراكع هو رئيس الدير الذي أمر بعمل الكتاب



٤١ – العذراء وطفلها ومعها العمدة (ماير Meyer) وعائلته وهي من عمل الفنان (هولبين Holbein) – ١٥٢٦م

المسيحي الأول، كذلك كان موجوداً في القرون الوسطى وعصر النهضة، وربما لا يزال يوجد اليوم وغالباً في الأماكن التي قلما نظن رؤيته فيها، في الطائرات، والسيارات، والأفلام السينمائية، وأدوات الألعاب الرياضية، وينتشر هذا الفن على الدوام ويحبه جمهور كبير من العامة ولكنه على العموم غير معترف به فناً آن إنتاجه ولا يسلم الناس له بهذه الصفة، لكن بعض المشتغلين بالأمور النظرية، وقد استعرضوا تاريخ الفن ورأوا ظهور هذه الأساليب الفنية ظهوراً حتمياً في أي عصر يتناولونه بالبحث يميلون للحكم عليها من حيث القيمة فيقررون أن ما هو شعبي

في الفن هو لهذا السباب خير أنواعه، وفي هذا خطورة بينة، ذلك بان الفن الشعبي طراز من الفن ثابت في أي وقت من الأوقات، وربما كانت لهذا الفن مميزات عالمية ثابتة، منها، مثلاً، أنه على العوم فن واقعي. ولكن ليس من المنطق في شيء، ولا ينطق على الطبيعة ذاتها للعملية الجدلية في التاريخ أن تتخذ تلك الخطوة التالية التي تقضي بأن يكون فن أي عصر فنا شعبياً.

إن الفن الأصيل لعصر ما هو فن الطبقية الرفيعة، ومن المتناقض أن نزعم أن فن الطبقة الرفيعة يمكن أو يتحتم أن تكون له مميزات الفن الشعبي، ولا يمكن أن يكون لمثل هذا المطلب وجود إلا في حالة مجتمع لفرضه نحن ونتخيله، مجتمع لا وجود للطبقات فيه، وليس فيه طبقة رفيعة.

وبهذه المناسبة يجب أن نلاحظ أن الدولة عديمة الطبقات، كما رآها "ماركس "وانجلز" وكما بينها "لنين" أوضح بيان في كتابه "الدولة والتطور" لا تتضمن أبداً محو الطبقات الرفيعة، فإن هذه الطبقات الرفيعة انعكاس لاختلاف طبعي في قدرات الناس ومواهبهم، ومحاولة كبت مظاهر هذه القدرات والمواهب أو منعها في الفن أو في أي وسيلة ابتكارية أخرى، من شأنها أن نسير سيراً مضاداً للحقائق الثابتة عن طبيعتنا البشرية، وإنما نصبح الطبقة الرفيعة طبقة أو عشيرة مرذولة عندما تضيف السلطة إلى التعبير، وتستبدل القوة بالاستهواء والإقناع، وتهجر بشكل عام القواعد الخلقية والجمالية التي ينبني عليها نشاطها. ولا يزال

من الضروري أن نسأل حتى مع تسليمنا بالمجتمع عديم الطبقات: هل يمكن للفن الشعبي كما عرف في الماضي، وكما هو معروف الآن، أن يشبع كل ما تتطلبه الحساسية الجمالية المكتملة؟؟ يجب أن نشك في ذلك الإشباع للأسباب الآتية:

الفنان وهو الفرد الموهوب بحساسيات استثنائية وبقدرات فذة للفهم يتعارض تعارضاً نفسياً مع عامة الناس "الشعب" أي أنه يخالفهم في كل مظاهر السوية عندهم وفي أفعالهم الجمعية، وتلك الحدة في الإدراك ذاتها التي تميز الفنان يدفع ثمناً لها عدم انسجامه مع الجماهير وعدم اتفاقه معهم وخروجه عليهم. ولا أرغب في هذه اللحظة في دراسة نفسية الفنان، ولكن ما علينا إلا أن نطلع على صحفنا الهزلية، وعلى كل الأعمال الأدبية والفنون التوضيحية التي تناولت الفنان باعتباره صنفاً من الناس لنراه موصوماً بإجماع عالمي بأنه أعجوبة. ويقوم كل هذا التهكم به والاحتقار على التسليم بالحقيقة التي سلم بها أفلاطون من قبل بشكل أسمى، وهي أن الفنان عنصر شاذ في أي مجتمع جيد التنظيم تساوت أفراده، فالفنان مخلوق شاذ فذ، ولكونه شاذاً يصبح في رأي البعض طفيلياً، ولكنه طفيلي لا على العامة بل على الطبقة الرفيعة التي يستطيع أن يطريها ويسليها، وهي التي تهبه في مقابل ذلك وسائل الحياة والعيش. ولم تتحقق هذه الظاهرة في أي مكان تحققاً أوضح مما هي عليه في روسيا السوفيتية، حيث يعتمد الفنان في خاصة وجوده على تشجيع قلة سياسية.

يستطيع الرجل الساخر والرجل الضيق الفكر أن يتركا المسألة عند ذلك الحد، مخفقين في أن يتبينا أن قدرات الفنان الفذة نهبه شيئاً يزيد على المهارة اليدوية، ويتعدى الرقة الحسية، تهبه حدساً لطبيعة الواقع أو تبصرة بها، هذا الذي يزكينا في اعتبار الفن طريقة لا غنى عنها للمعرفة. ذلك أن لعمل كل فنان هذين الوجهين: مظاهره الأدائية أو المهارة اليدوية في إخراجه، والحق أو قوة التعبير الكامنة فيه، فأما الهواه وهم الذين يعرفون الفن معرفة سطحية براقة في ناحية، والأغلبية الجاهلة من الشعب في الناحية الأخرى فيهتمون بمظاهر العمل الفني "ينصرف الأولون إلى حذق الصنعة ودقتها، ويعتز الآخرون بعرض المهارة اليدوية عرضاً صاخباً، يقصد به دائما ابتكار تزويق للواقع، ولكن لابد وأن يتجنب الفنان بمقدار رسوخ قدمه في الفن وعظمته فيه هذه المغريات وما تجلبه من إطراء ورواج، فإن الفنان لا يستطيع إلا أن يرضى عدداً محدوداً جداً من الناس[1]، كما أثبت ذلك "سيزان"، فقد بين ذلك المصور العظيم، في خطاب أرسله لوالدته، مقدار وضوح إدراكه للتضحية المطلوبة منه، وقد كان حينئذ في سن الخامسة والثلاثين، وربما كان لا يزال غير معروف بالكلية، قال: لقد بدأت يا والدتي أجد نفسي أقوى من أي واحد ممن حولي، وأنت تعرفين أن الرأي الحسن الذي أحمله في نفسي عن نفسي لم أتخذه من غير منطق سليم، ولابد وأن أواصل عملي، ولكن لا للحصول على المطابقة التامة التي يسعى إليها البلهاء سعياً حثيثاً، فإن هذه الصفة التي كثيراً ما تنال إعجاب الناس بدرجة كبيرة

[1] خطاب إلى برنارد اقتبسه "جيرستل مالك" بول سيزان لندن سنة ١٩٣٥.

لا شيء سوى مهارة الصانع اليدوية في عمله، وهي تجعل كل عمل نتج قائماً عليها وحدها عملاً غير فني منحطاً، وسوف لا أحاول أن أتم أي شيء إلا رغبة في أن أجعله أصدق وأحكم". وقد عاد سيزان مرة أخرى في أواخر حياته، فبين الصفة الأساسية التي يجب أن تتوفر في الفنان لتقيه الابتذال، فكتب قائلاً: "إنما هي القوة الأساسية ليس إلا، وهي المزاج أو "الذوق" الذي يستطيع أن يأخذ بيد الإنسان إلى الهدف الذي يسعى إليه[1] وهو يقصد بالمزاج، طبعاً، هذه الميزات التي يمتاز بها الفنان، ميزات الحساسية المرهفة والفهم الذي يعتمد على الخيال الحي، وغيرهما من القدرات المترابطة التي تؤلف شخصية الفنان الفذة.

حيرة الفنان

لو اعتبرنا الفنان مذنباً باعتزاله الناس لسفهوه وحقروه، إنه يؤمن أن تلك الفئة القليلة جداً من الناس التي يستطيع أن يؤمل في استجابتها دون غيرها لإنتاجه الفني استجابة مباشرة، سنؤثر بدورها تدريجياً في دائرة من الناس أكثر اتساعاً، وبهذه الطريقة وبمرور الزمن يدرك الشعب تدريجياً حكمته وصدقه ويهضمهما ويصيران جزءاً من ثقافة العصر الذي يعيش فيه، وهذا في الحقيقة هو عملية التكامل التي يتكلم عنها علماء الإنسان.

لكن يجب على الفنان حتى في خاصة سعيه للاستجابة للعدد

---

[1] نفس المرجع ص ١٩٩ وص ٣٦٥.

المحدود من الناس أن يختار ما يمكن أن نسميه "طريق العرض"، فإن انفعالاته وإحساساته فردية، وهي دائماً في أساسها وعي مرهف حساس، ينبعث من جهاز عصبي خاص، وهو يستطيع أن يرضى نفسه، بمعنى أن يعبر عن نفسه ويرضيها كل الرضا بهذه الوسائل، ولكنه إذا ما أراد أن يجتاز حدود نفسه إلى ما حولها وجب عليه أن يعمل داخل سياج وحدة انفعالية اشتراكية– قد تتسع أو تنحصر– تتفق مع الصور الجماعية، وهي شيء فطري عند القوم البدائيين، وكذلك عند قوم يدينون بدين عالمي جامع، لكن الوعي الذاتي في عصرنا الحديث قد حطم هذه الروحية الجماعية، فاستلزم ذلك وجوب بحث الفنان عن شيء يحل محلها، وقد يكون ذلك الشيء الجديد بقايا خرافة دينية، ولكن يحتمل كثيراً أن يكون شكلاً من المثاليات. وتاريخ الفن من عهد النهضة يعد في أساسه تاريخاً لمداعبة الفن لأشكال مختلفة من المثاليات وعبثه بها.

كان أول ما لجأ إليه الفن ذلك النمط من المثالية الذي كان شديد الازدهار في الماضي، مثالية الإغريق الوثنية، وقد مرت بتلك المثالية التي بثت من جديد كثير من التعديلات فيما بين القرنين الخامس عشر والتاسع عشر، غير أنها ظلت القواعد الأساسية لما نسميه بحق التراث الكلاسيكي، لكن سبق أن نشأت في القرن الثامن عشر مثالية أخرى غيرها لم تكن في بادئ أمرها منفصلة تماماً عن هذا المذهب "الكلاسيكي"، وهي ما سنسميها المثالية الأخلاقية، وكذلك نجد آخر الأمر في القرنين التاسع عشر والعشرين مجموعات من التعديلات والانقلابات يمكن إدخال أغلبها– وحتى ذلك الشكل المتطرف من

أشكال الفردية الذي ربما يرفض كل تسوية مع مذهب المثالية، ويعتمد في جاذبيته على الإثارة المجردة للشكل واللون– ضمن المذهب الخيالي.

لا يحاول الفنان في كل هذه العملية السابقة التغلب على مشكلته الأدائية الخاصة فحسب، وهي مشكلة التوفيق بين إحساساته الجمالية وحركة فكرية فيما حوله، ولكن يحاول أيضاً التغلب على مشكلة لا تقل حدة وخطراً عن سابقتها، مشكلة توفير القوت ووسائل العيش لنفسه في عالم أخضع كل الأعمال لمستوى المادة ونزل بها إليه، ومعنى ذلك أن العمل الفني أصبح سلعه يجب أن يبيعها الفنان في السوق العام أو تفسد هذه السلعة، غير أن الظروف التي تكتنف عمل الفنان ظروف من نوع يضطره أن يكتب على سلعته ثمناً لا يوفيه إلا الغني، وهذا يعني أن الفن لم يصبح سلعة فحسب، ولكن أصبح بالتحديد إنتاجاً كمالياً "سلعة كمالية"، ووسائل الحصول على الكماليات أو شرائها تنحصر في أولئك الأفراد الذين تبرز فيهم غرائز حب التملك في منافستهم لأقرانهم، وبصفة استثنائية في أولئك الذين يرثون هذا الصنف الأول، وتنحصر كذلك في أولئك الذين يسيطرون على زمام النفقات العامة، ولا ضير علينا من أن نعترف بصراحة، مع أن لكل قاعدة شواذاً، أن هؤلاء الأفراد السابقين بصفة عامة أجلاف أغبياء في كل ما يتعلق بالذوق والحساسية الرقيقة، فإنهم على وجه التحديد رجال أعمال، أي رجال قد صدت قدراتهم على التأمل؛ وهي القدرات الضرورية للابتكار الحي "الخيالي"، وتاريخ الفن خلال عهد النهضة وبعده مليء بأمثلة لسوء التفاهم

المؤسف المحزن الذي ينشأ بين الفنانين وزبائنهم.

حال رمبرانت

سينفعنا حادث ثبت أنه نقطة التحول في حياة رمبرانت مثالاً نموذجياً يوضح ما سبق. شاعت في "هولندا" في ذلك الحين عادة التوصية بتصوير لوحات جامعة على نمط ما نزال نوصي به من الصور الجامعة في مباريات كرة القدم وحفلات الزفاف، ولم يكن رمبرانت متعالياً عن القيام بمثل هذه التوصيات، فاتفق سنة ١٦٤٢م على تصوير صورة جامعة لهيئة من الكونستبلات الخاصين بقيادة قائد معين يسمى "فرانز بانبج كوك" على أن يأخذ نظيرها ١,٦٠٠ جولدن "والجولدن وحدة في العملة الهولندية" ساهم كل عضو منهم في المبلغ بنصيب متساو. ولقد بلغ رمبراندت الذروة العليا في طريقة الأداء والابتكار، وفي الوقت المناسب أنتج اللوحة التصويرية التي نعرفها باسم الحراسة الليلية، ولكن هذه الصورة كانت شديدة التباين والاختلاف عن الصور الجامعة التقليدية التي ألفها زبائنه، والتي يحوز لهم أن يتوقعوا منصفين أن يخرجها لهم رمبراندت، لأنه قد أنتج فيما سبق عملاً فنياً ممتازاً يعتبر مقياساً لما يرضى عنه الناس الرضاء الكامل، إذ صور على سبيل المثال في لوحة "درس التشريع للأستاذ "تلب"، التي أخرجها قبل صورة الحراسة الليلة بعشر سنوات جماعة من الناس، كل فرد فيها نال عناية تساوى فيها مع غيره، وظهر فيها معهم بدرجة واحدة من الأهمية، ولكن تلك النتيجة كانت في نظر مبراندت رديئة، خالية من الإلهام. والآن وهو

مساق بقوة الهامة، أنتج تكوينا هو الحيوية التامة والتنوع، وهو الإخراج المؤثر المظل والضوء، والكتلة الحية، والألوان التي تشع حركة ونشاطاً وعجيجاً، وهي كتكوين مفخرة من مفاخر فن رمبراندت، ولكن مع أن كابتن "كوك" وملازمه الأول كانا في مسقط الضوء تماماً فلم يكن عسيراً على الخمسة عشر كونستبلا الآخرين الذين دفعوا نصيبهم في الثمن أن يتبينوا أن ملامحهم قد أبهمت وعميت، وأن عظمتهم قد شوهت، ولم تظهر من أجسامهم إلا أنصافها لنفي بمستلزمات التكوين الذي يهدف إليه الفنان ولم يكن هناك تردد في الحكم على الصورة فقد طرد رمبراندت كما يطرد العامل الأخرق البليد، ومن هذه اللحظة انحطت شهرته بصفته فناناً حتى مات فقيراً مهجوراً بعد ست وعشرين سنة من ذلك التاريخ.

هكذا يكون حظ الفنان الذي يصر على الاحتفاظ بمعاييره الفنية مواجهاً بها غرور الطبقات البرجوازية. أي "المتوسطة" وجهلها. وقد يكون من رعاة الفن يعني "الزبائن" أناس غير جاهلين بدرجة كبيرة إلا أن غرورهم أمر مؤكد، وما حظ أي اعتماد خالص على رعاية المستبدين أو الارستقراطيين أو السلاطين بأسعد شأناً من اعتماد رامبرندت على هؤلاء الكونستبلات، ومن الجائز أن يسبب موت راع للفن أو انحراف مزاجه عسراً للفنان وكرباً، ولذا فإن حياة فنان مثل "بوسان" قصة محزنة مبعثها عدم الاطمئنان والدسيسة، غير أننا لا نهتم اهتماماً كبيراً بمصير الفنان ذاته تحت نظام كهذا اهتمامنا بأثر هذا النظام على عمله، لأنه بالرغم من وجود هذا النظام ينشأ فنانون عظام. ولقد احتفظ "بوسنان" بمعاييره

الفنية بما لا يقل صلابة وثباتاً عن رمبراندت، ولم يكد يجافه الناس ورغم ذلك قد مثاليته، تقديراً جيداً، وكيفها بحيث ترضى أزواق زبائنه القائمة على الذهن والترف والتعالي، ولم تصبح الفئة القليلة التي أحبت بوسان في حياته للصفات الجمالية التي يمتاز بها عمله جمهوراً عاماً إلا بمرور الزمن، وقلما يوجد في هذا الطور كله من التاريخ فنان عظيم لا نسقط من أعماله الفنية عنصراً معيناً فيها من عناصر استرضاءه للناس وتسامحه في مبدئه بسبب مركزه الحقير في المجتمع.

وهناك شواذ، ولكن من غير الضروري أن يكون هؤلاء الشواذ أعظم الفنانين، وفي وسعنا تقسيمهم إلى فئتين:

أولئك الذين يثورون ضد النظام، وهؤلاء الذين يتجنبون مواجهته. أما الثورة عليه فتنطوي على معارضة خلقية في أساسها، وهكذا كان اتجاه فنانين أمثال هوجارث، ودومييه، أما تجنبه فهو الهروب إلى عالم ما خاص بالفنان، ونسميه مذهب الخيالية، لكن الفنان لا يزال يسير على أحكام السوق الاقتصادية، وهو لذلك السبب سواء كان تأثراً أو سابحاً في خيال مواجه بالمفاضلة بين الموت جوعاً، وصبغ فنه بتلك الجاذبية الشعبية التي ناقشا حدودها. ولنمعن الآن النظر عن كثب في فنان أصيل من كل صنف، وهما هوجارث، ودلكروا.

حالة هوجارث

إذا ما اتخذت هوجارث مثالاً للفريق الثائر من الفنانين فإني لا أقصد بذلك أن أنسب إليه أي تصحيح أساسي للفكرة عن الفن أو

المجتمع[1] وربما يكون أقرب للحق أن نقول، إن هوجارث كان أول فنان اكتشف مزايا الإنتاج الفني على نطاق واسع. كان هوجارث مثالاً أصيلاً للطبقة المتوسطة الجديدة، وربما كان واعياً للمفاضلة بين واحد من الأمرين بين يديه: الأول هو الاعتماد الوضيع على رعاية الطبقات العالية الثرية مثلما اعتمد عليهم "هولبين أو فان دايك" وصبراً على ذلك، والآخر أتباع طريقة توصله إلى سوق أفقر من سابقتها لكنها رائجة، وسواء أكان مصادفة أم عن قصد وعزم. فقد اتبع هوجارث الطريق الثانية، فجعل صوره مجرد الأصول أو النماذج الأولى التي يمكن أن تؤخذ عنها صور محفورة عديدة باعها مائة مائة، وألفاً ألفاً بسعر شلنات قليلة للقطعة الواحدة، وكان يحول الفن إلى تجارة عاقداً النية على ذلك، ومنظماً خطواته غاية التنظيم مما جعله حريصاً على استصدار قانون لحفظ حقوق الطبع يحمى به بضاعته، وتم له ما أراد.

ومن أجل ضمان هذه القواعد المعاشية الجديدة لم يكن ولابد أن يغير (هوجارث) طريق الإنتاج والتوزيع فحسب، بل كان ولابد أيضاً أن يعدل في موضوع الفن، وذلك الموضوع معروف غاية المعرفة بحيث لا يحتاج إلى أي تبيان، ولكني سوف أبين فقط مدلوله في هذا الموضع، ذلك أن هوجارث رفض التقليد الكلاسيكي المكتمل في عصر النهضة،

---

[1] تبدى حالة هوجارث في التصوير وهي كحالة "بوب" في الأدب نقطة تحول في تاريخ الصلات التي تربط الفنان بجمهوره.

وهو التقاليد المسماه (جراند منر) (●) ومثاليتها، وادعى مثلما يدعى أي فنان ثائر أنه رجع إلى بساطة الطبيعة وحقيقتها؛ والواقع أنه انتحى ناحية محاكاة الطبيعة ونقلها نقلاً واقعياً هزلياً كما جاءت في قصص عصره الخيالية وتمثيلياته، حتى اعترف هوجارث أنه أراد أن ينشئ التصاوير على لوحات القماش على نمط المسرحيات التي كانت تمثل على المسرح، وقال: "إني أحاول أن أعالج موضوعي معالجه الكاتب الدرامي؛ فإن صورتي هي مسرحي، والرجال والنساء هم ممثلي الذين يعرضون بواسطة أفعال وحركات خاصة عرضاً صامتاً "حفلة"، ويجب أن نلاحظ أنه اتبع المسرح اتباعاً حرفياً إلى أبعد حد، فظهرت صوره في تكوينها مترسمة دائماً الحدود الثابتة للمسرح الحقيقي والأوضاع التقليدية لأشخاصه، غير أنه فعل ما هو أوضح من ذلك دلالة أن اختار الهجاء هدفاً له، وهو الهدف الشائع بين كتاب عصره، ورضي بأسلوبهم القصصي أيضاً، وهناك بعض التواريخ القليلة جديرة بالذكر، فلقد قدم فيلدنج أولى تمثيلياته المضحكة واسمها "الحب في أقنعة مختلفة" سنة ١٧٢٨، تلك السنة التي أحرزت فيها أوبرا الشحاذين نجاحها الهائل. وأتم هوجارث أول سلسلة قصصية من إنتاجه، وهي "تقدم هارلوتس" عام ١٧٣١ بعد شهور قليلة للنجاح العظيم لتمثيلية "ليللوا" الخلقية، واسمها "تاجر لندن" ثم ظل هوجارث في السنوات العشرين التالية يحذو حذو أسلوب الكتابة في عصره، فعندما اكتشف "فليدنج" عام ١٧٤٢ بالاشتراك مع "جوزيف

(●) "تقليد الجراند منر" يقوم على أساس التعاليم الفنية الشائعة في عهد النهضة في إيطاليا، وفي القرن السابع عشر في فرنسا وفي انجلترا أيضاً.

اندريوز" مجالاً جديداً للكتابة ربما أحس هوجارث إحساساً صادقاً أنه قد اكتشف مجالاً جديداً للتصوير، وكان إنتاجهم جميعاً متشابهاً في نفس الصفات العامة من هجاء وهزل، ولكن كان بينهما وبينه هذا الفرق الهام، وهو أن "فليدنج" شاد شكلاً من الكتابة كان موجوداً في ذلك الوقت بشكل أولى غير ناضج، مضيفاً إليه عمقاً، وإطناباً، وطرقاً جميلة في الأسلوب والتعبير، أما هوجارث فقد كان يمارس فناً وصل إلى درجة عالية في طريق الأداء الفني (النكنيك) والعظمة الشكلية، ولم يكن ليضيف إلى الفن من هذه النواحي شيئاً، فكان فشله في هذه الأمور بالذات محققاً، لأنه مهما كان مقدار احترامنا لهوجارث وتبجيلنا إياه فلا يمكن أن يكون مبعث ذلك الاحترام والتبجيل قواعد تصميمه وإخراجه، فأننا نجله لموضوعه لا لنسقه، نجله للطريقة التي يعرض بها حياة عصره، ونجله لعواطفه الإنسانية، ومشاركته الرقيقة كما نجله لمحاربته الأخلاق الفاسدة والطباع الشريرة، وثمة شاهد واضح على أن الناس في عصره أيضاً كانوا يجلونه لنفس هذه الأسباب، وأن أترابه ومعاصريه لم يكونوا يجهلون نواحي نقصه كفنان.

أما السؤال الذي يجب أن نسأله في هذا الموضع فهو، هل هناك أي اتصال– كالاتصال بين السبب والمسبب– بين الاتجاه الذي اتجهه هوجارث في تصويره وعيوبه في طرق الأداء الفني أم لا؟؟ أو نضع السؤال بصيغة أخرى فنقول، هل هوجارث لم يحسن استعمال المواهب الخاصة التي وهبه الله إياها؟؟؟ فتلك هي معجزته الوحيدة الذائعة الصبت "بائعة الجمبري" تبين بأية حيوية وبأي لمسات من فرشة ملهمة يستطيع

هوجارث أن يعالج العناصر الأساسية لموضوع ما، وعلى النقيض منها نرى له صورة معتنى بها متتبعاً فيها تقاليد الجراند منر هي لوحته المسماه "سيجسمندا" تبين مقدار بلادته وقصوره عن الإلهام الفني حينما حاول أن يعالج المواضيع الخيالية. وتنحصر بين هاتين النهايتين أو المستويين الفنين المجموعة المهمة من إنتاجه، وهي مجموعة دائماً قوية، حية، قاسية، فياضة، ولكن يكاد يكون فيها التهكم أو الهجاء مكشوفاً أكثر من اللازم، والرمزية عادية تافهة تماماً والدعوة إلى الأخلاق بغير حصافة أو لباقة، ولا يستطيع الإنسان أن يتجنب الخلاصة وهي سواء كان هوجارث قد قدم هذه الصفات عن قصد، أو أنها كانت جزءاً من نشاط عقلي يعوزه الصقل فإنها كانت ثمناً للشهرة والرواج.

حالة دومييه

ربما كان ضرورياً أن نتناول حالة فنان يجله الجميع، سعى نحو نفس الأهداف الخلقية التي نادي بها هوجارث، واحتفظ في نفس الوقت بمعاييره الفنية، وكانت عاقبة أعماله الخسران والبوار، نتناوله تحقيقاً لرأيي بوجود تعارض فطري بين الفن والابتذال، أو بتعبير آخر أحدده بالاصطلاحات الجمالية أقول بين الفن والواقعية، وأرى أن دراسة حالة "دومييه" ربما تنفعنا لذلك الغرض.

إنه لحق أن دومييه لم يكن خلال حياته بغير أنصار يقدرون فنه، بل يجوز اعتباره فناناً مشهوراً بين الشعب بصفته رساماً للكاريكاتير، ولكن

شهرته لم تكن أبداً من نوع شهرة (هوجارث) أو في مداها؛ لأن تهكمه الجارح لم يترك طبقة من الطبقات، وإنما كانت الطبقة المتوسطة "البورجوازية" أقلها نصيباً منه، وهم الذين كان هوجارث مشهوراً بينهم شهرة واسعة منذ مئات من السنين سبقت دوميه، ولقد كانت الحياة الرتيبة المفروضة على دوميه ثقيلة العبء غاية الثقل، متواصلة للغاية فلم تسمح له أن ينتج أعمالاً فنية يمكن أن تعد من قبيل الأعمال الكبرى أياً كان المعنى الذي يفهم من هذا اللفظ، ولكنها كانت غير تافهة ولا مطروقة أو مرذولة بأية حال من الأحوال، فقد كان في كل تسويدة يرسمها دوميه، وفي كل خط يخطه شاهد على عقل حساس بصير. أما الحكمة فقد ظهرت في حياة دوميه كما بانت من قبل في حياة هوجارث بشكل مخرج يتفادى به الفنان حيرته القاسية في عصر رأسمالي. إن نطاق الاستجابة للأخلاق أوسع مدى من الاستجابة للجمال، اتساعاً غير محدود فهي استجابة لألزم صوالحنا، إلا أن الاستجابة للأخلاق(●) تستلزم عاملين متعارضين مع الفن، أولهما تحكيم عقلي أو منطقي، والآخر استعمال طريقة واقعية للتمثيل والتصوير، ومن الجائز أن تكون الانفعالات التي تلهم الفنان المتهكم الهاجي مثل "هوجارث" انفعالات أصيلة تلقائية غير أنها كانفعالات ليست لها علاقات ضرورية بالقدرات الجمالية، وهي القدرات الأساسية عندنا، ولذلك السبب ذاته يحول

(●) المقصود بالاستجابة للأخلاق في هذا الموضع هو إقبال الناس على الفن عند استغلاله في الدعوة إلى المبادئ الخلقية كما تستغل الإعلانات مثلاً وفي هذا الاستغلال بعض التعارض البسيط مع الفن، ولكن يجب ألا نفهم من ذلك أن الأخلاق نفسها تتعارض مع الفن لأن ذلك لا يستقيم في عقل سليم، وإلا لكان معنى ذلك أن الفنون إباحية.

النشاط العقلي المقصود، نشاط الملاحظة والتقليد اللذين تتطلبهما الواقعية، دون انتفاع الفنان بوسائله الجوهرية للإنتاج الفني، وهي وسائل حدسية حسيه.

المخرج الخيالي

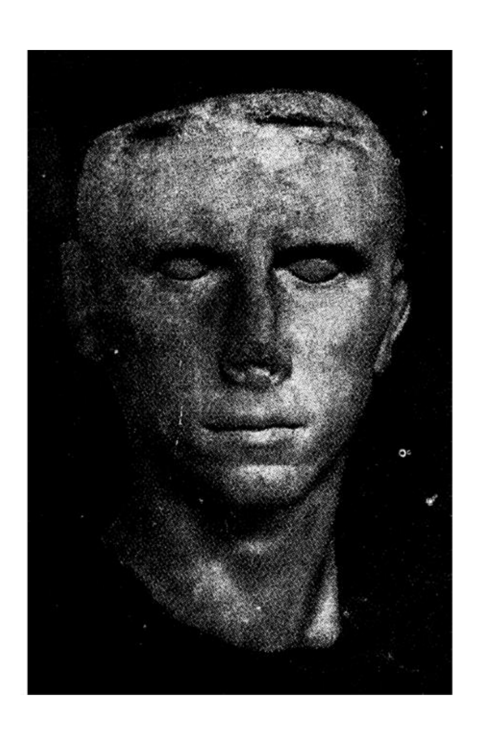
ليس عسيراً البحث عن التفسير النفسي لذلك التعارض المشار إليه، ولكن يحب أن نرجئ ذلك الآن، أما الذي ينبغي أن نلاحظه حالاً فهو أن كثيراً من الفنانين في القرنين الأخيرين قد تبينوا هذا التناقض الأساسي السالف بين الفن والواقعية، وربما تبينوه عن طريق لا شعوري، وحاربوا مذهب الواقعية حتى وصلوا إلى الدرجة التي نسميها مذهب الخيالية (رومانتسزم) والمثل الأصيل لهم هو الفنان "دلاكروا"، فلقد تبين دلاكروا وربما بشكل أدق مما تبينه معاصروه أن الفن يجب أن يتجه إلى شيء عبر منافع النوع الإنساني الضرورية، ومادام هذا الشيء السامي لا يتسنى أن يكون عبر دين فوق الطبيعية فلا بد إذاً أن يكون عبر فكرة خيالية: "دنيا الخيال"، وكتب "دلاكروا" في جريدته[1] بتاريخ ٨ أغسطس سنة ١٨٥٦ يقول، "إن أجمل الأعمال الفنية هي تلك التي تبدى الخيال النقي للفنان، وهذا هو سبب انحطاط المدرسة الفرنسية للنحت والتصوير، تلك المدرسة التي فضلت دائماً دراسة النموذج على التعبير عن الإحساسات التي تهيمن على المصور أو الناحت، فالفرنسيون في جميع العصور يعنون دائماً بمواضيع الأسلوب أو الطريقة التي يتخيلون

[1] طبعة سنة ١٩٣٢ من إخراج اندريا جوبين المجلد الثاني صحيفة ٤٦٣.

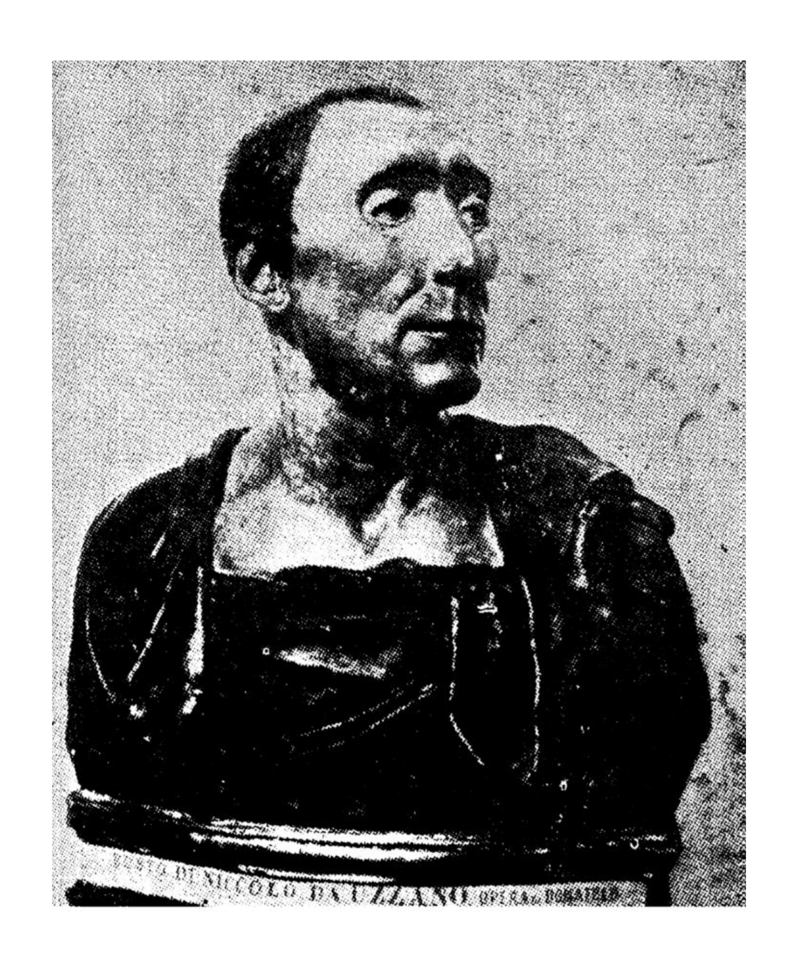
أنها هي وحدها الحق المرتجي، في حين أنها أكثر شيء تضليلاً،... إن حبهم لتدخل العقل في كل شيء هو السبب..." ولكن حتى في حالة مثل حالة "دلاكروا" يتدخل العقل أو الذهن مرة ثانية، لأنه مهما كانت قدرات الفنان في حاجة إلى أفكار غير حسية وأخرى غير صناعية "أدائية" وثالثة غير مادية لتهبه شيئاً يتجاوز به الوظيفة الحسية فإن هناك اختلافاً جوهرياً بين الأفكار التي يسعى إليها وأفكار أخرى موجودة، وقد يبدو ذلك غير مفهوم أكثر من اللازم، ولكنا سوف لا نهتدي أبداً إلى سر الفن، إلى عين الشرط اللازم لوجوده إلا إذا تعلمنا كيف نميز بين العمليات العقلية، وهي الفعل المنمق المحكم الصادر عن الإرادة الشعورية والعمليات العقلية الأخرى التي لا تحدث إلا في بعض الأحيان حدوثاً طبعياً "لا شعورياً" وتنتشر إلى مستوى الشعور فتتخذ قالبافنيا، وهي تحدث في حين واحد بالذات، وهو الفرصة التي تبعث إلهام الفنان وتبنيه. تلك هي الخلاصة التي تسوقنا إليها دراستنا لتاريخ الفن. فالفنان، كما سلمنا به فرد من هيئة اجتماعية هامة، لا يستطيع الوصول حتى إلى مدخل ينفذ منه إلى إمكانياته بغير الأحوال التي تهيئها له الثقافة، أما وقد وصل إلى ذلك المدخل فإنه أصبح واجباً أن يترك لكي يتقدم بمفرده على أنه فرد، لأنه لا يستطيع أن يعبر ذلك المدخل إلا في داخل نفسه هو، وتوجد عبر هذا المدخل النفس العالية، نفس تتجاوز الكيان الواعي للذات وتزداد عنها عمقاً، تلك الذات المحدودة بكل الضوابط والتقاليد التي توفق بين الناس بعضهم والبعض، ونسميها "ثقافة" أو حضارة، نفس هي في الحقيقة نظام آخر من الواقع أعمق وأكثر اتساعاً من أي واقع

معروف لمدركاتنا اليومية، ويرجع بحق امتياز الفنان على أترابه من بني الإنسان إلى مقدرته على عبور هذا المدخل الموصل إلى تلك المملكة الواسعة، وإتيانه ببعض ما عرفه من سرها.

إن فناناً خيالياً مثل دلاكروا أقرب من أي فنان آخر من فناني عصر الفكر إلى تحقيق هذه الحقيقة، ولقد زلت قدمه مرة بعد أخرى فوق هذا المدخل، ولكن تغير حركة الخيالية إلى حركة ما فوق الواقع استغرق قرناً آخر من الزمان. وإني أستعمل كلمة "ما فوق الواقع" وهي كلمة مبهمة المعنى، وقد أصبحت طابع جماعة أعضاؤها جرئيون، أحياناً في تعديهم للمعقولات جرأة رسول من قبل آلهة الفكر، وينبغي أن تستعمل كلمة "ما فرق الواقع" في معناها الواسع لتعبر عن ذلك الواقع الكلي، وليس ذلك الواقع الكلي محتويات حواسنا والمعرفة التي نبنيها على دلائل هذه الحواس فحسب والتي نسميها علوماً، بل ومحتويات غرائزنا، وفطرتنا أيضاً تلك التي تكمن معارفها في الفن، ومن البدهى أني لا أقصد بالفن تلك الفنون الشكلية، الرسم، والنحت، والتصوير، والعمارة فحسب، وهي مقصدي الأساسي في هذا الفصل، ولكني أقصد بها فنون الشعر والموسيقى والرقص.



٤٢ – تمثال نصفي وجد في قبرص– فن روماني من القرن الأول ق. م وهي مثال لما يجب أن يسمى الفن التقليدي بمعنى الفن المبنى على التقاليد الرسمية للسلطة الحاكمة



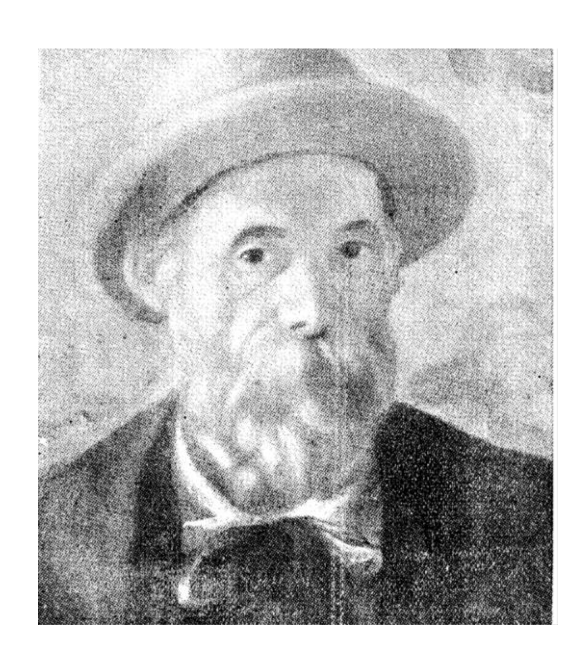
**٤٣- تمثال نصفي "لينكولا دي يزانو" من عمل الفنان (دوناتلو Donatello)- ١٣٨٦-
١٤٦٦**



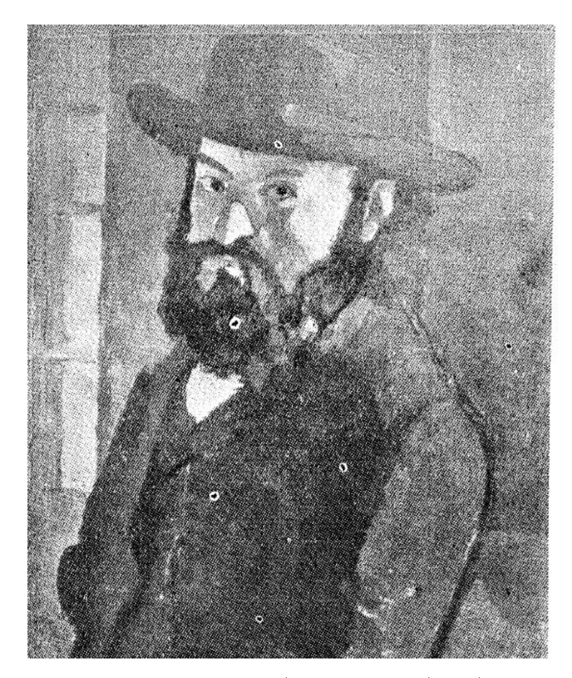
٤٤- صورة امرأة تصلي من عمل الفنان (مانز مملنج Hans Memling) ١٤٣٠- ١٤٩٤م



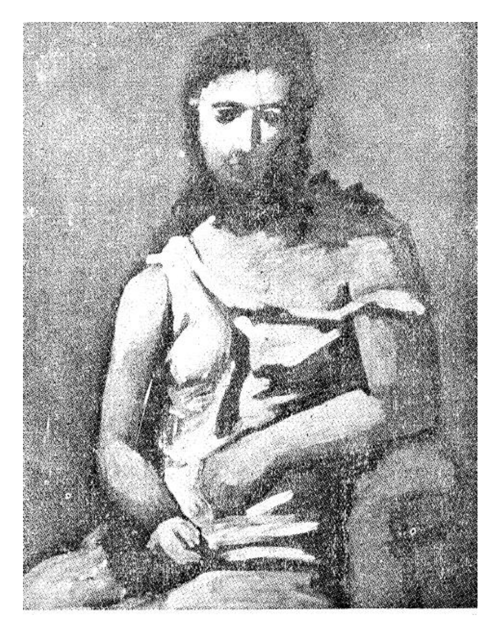
٤٥- صورة الفنان نفسه من عمل الفنان (روبنز Rubens) ١٣٦٧- ١٦٣٩



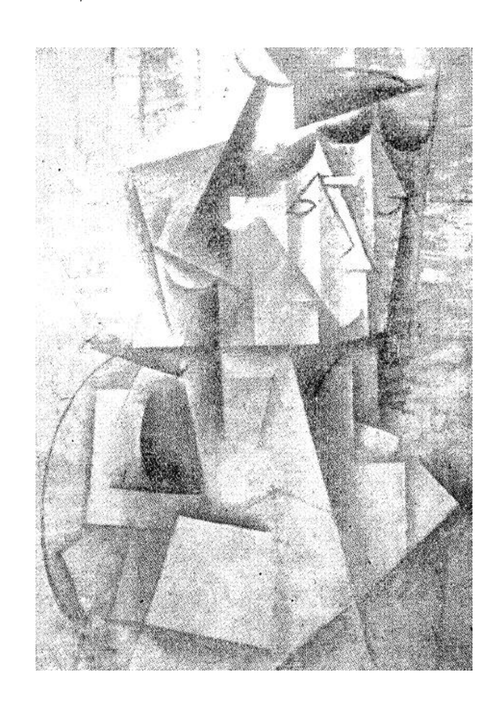
٤٦ – صورة الفنان لنفسه، من عمل الفنان (رينوار Renior) ١٨٩٧م



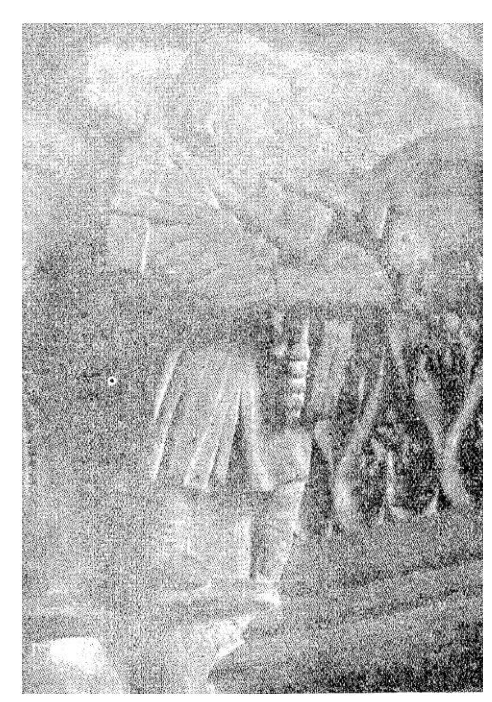
٤٧ – صورة الفنان لنفسه من عمل الفنان "سيزان" ١٨٧٩ – ١٨٨٢م



٤٨- "الحزن" للفنان "بيكاسو" ١٩٢٢م



٤٩- سيدة من بلدة (Arlesienne) للفنان "بيكاسو" ١٩١٢م



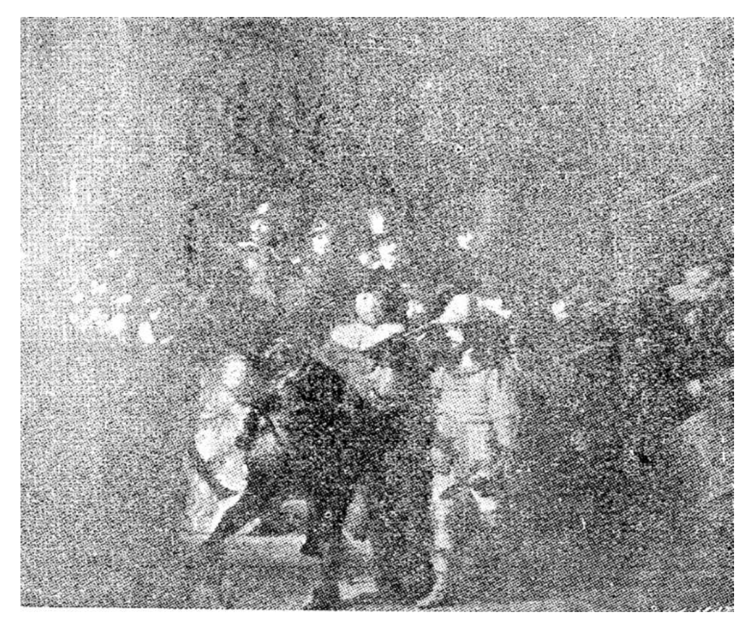
٥٠- صورة عامل منقولة عن كتدرائية (ولز Wells) حوالي ١٢٢٠م



٥١- إلهام الشاعر- من عمل الفنان (بوسان pouss'n) ١٦٣٦-١٦٣٨م



٥٢- رهط القديس "إدريان" من عمل الفنان "فرانزهالز" ١٦٦٤م



٥٣- "الحراسة الليلية" للفنان "رمبراندت" ١٦٤٢م

الفصل الخامس

الفن واللاشعور

يجب على مراعاة للاختصار أن أحذف مجموعة من النتائج التابعة للصيغة الرئيسية، تلك الصيغة التي نستطيع القول أنها تتضمن كل صيغة للجمال الحق كما نستطيع أيضاً التعبير عنها على النحو التالي: ما العالم المرئي كله إلا مخزن للصور والرموز التي يخلع عليها الخيال مكاناً ويكسبها قيمة نسبية فإنه أشبه ما يكون بغذاء ينبغي على الخيال أن يهضمه ويتمثله، ولابد أن تكون جميع قرى النفس الإنسانية تابعة للخيال يسخرها جميعاً في آن واحد.

أبو دلير

ينبغي أن تكون الضرورة التي تدعونا لتناول الوجوه السيكلوجية للفن في دراسة مخصصة للفن والمجتمع واضحة الآن، فلقد واجهتنا المرة تلو المرة في الصفحات السابقة عوامل نفسية في أصلها مبهمة إبهاماً، وفيما سوى طبيعة الدافع الجمالي الذي يعتبر وجوده الفرض الوحيد الذي يربط بين كل الحقائق التاريخية توجد مجموعة كاملة من الظواهر وهي السحر والتصوف والرمزية والانفعال الديني والحكمة

والتعقيل، وهي تحتاج جميعها في تفسيرها إلى معرفة نفسية الفرد في صلتها بما يجوز أن نسميه نفسية الجماعة.

إن نطاق هذا الكتاب لا يتسع لمعالجة سيكلوجية الفن معالجة كاملة شاملة، ولذلك فإني لا أقصد هاهنا إلا أن أقدم بلغة سهلة تفاصيل وافية كي أبين أن الفن– بصرف النظر عن منافعه الاجتماعية وعن جاذبيته الموضوعية– عامل كبير الأهمية في كل دراسة نفسية لمشاكل المجتمع الإنساني، وسأبدأ في هذه المحاولة بالأسس العامة للتحليل النفسي بعد أن سلمت جدلاً أن أي كاتب لم يعد مطلوباً منه أن يبرر الدراسة المبنية على التحليل النفسي. صحيح أن نظريات فرويد لم تقابل بقبول عام، ولكن مع أنها قد لا تزال في حاجة إلى نقد جدي وتوسع في بحثها من شتى نواحيها فليست هناك أسباب جدية تدعو إلى الشك في صحتها، فلقد طبقت الأسس العامة من قبل بكثير من النجاح في نواحي شبيهة بموضوعنا مثل علم الاجتماع وعلم الأساطير، وإني مقتنع أن التعليل النفسي يفسر أيضاً أغلب مشاكل الفن الغامضة.

إن المصدر المباشر للعمل الفني هو شعور الفرد على ما رأينا من قبل ومع ذلك فإن العمل الفني لا ينال مدلوله الكامل إلا متى تكامل مع ثقافة الناس العامة أو ثقافة العصر وامتزج بها، فهناك عاملان في كل موقف من المواقف الفنية هما: إرادة فرد، ومطالب مجتمع، فالفرد يستطيع أن يبتكر عملاً فنياً يرضي نفسه، وهو يفعل ذلك، ولكنه لا يصل إلى الرضا النفسي الكامل الذي يبعثه ابتكار العمل الفني إلا إذا استطاع

أن يغري المجتمع بقبول ابتكاره هذا، غير أن المجتمع لا يحكم عادة على الأعمال الفنية عن قصد فهو يتقبلها أو يرفضها في خلال نواحي نشاطه الثقافي المعتادة، ويتقبلها لأنها ترضيه بصفتها أشياء صالحة للاستعمال أي أنها نافعة أو سارة عند التفكر فيها، وما هذا الرضى إلا صلة سطحية تصل بين الفنان الفرد والزبون الفرد أو المتفرج. والحق في ذلك أن ضرباً من الشعور المعمم أو الانفعال المعمم أيضاً يغمر المجتمع غمراً يجعل لما يبتكره الفنان ولما يرضى عنه المجتمع في أي زمن ما طابعاً خاصاً يبدو في هاتين الوحدتين: وحدة الأسلوب ووحدة التقليد اللذين نعتبرها من خواص فترة معينة ومكان معين أيضاً، ونعبر عن ذلك في كلمات آخر فنقول: تعتبرهما خاصة من خواص حالة معينة من حالات التطور الاقتصادي ويبدو أننا مرتبطون نتيجة لذلك بحالتين نفسيتين إحداهما في عقل الفنان الفرد تحكم نشاطه الابتكاري، والأخرى في المجتمع ككل، تتحكم في سمات عامة في الفن مثل الأسلوب والطابع العام المميز له. ومن بين هذه السمات يدخل في حسابنا الموضوع الفني على أنه شيء متباين عن الجاذبية الجمالية للعمل الفني.

علم نفس الفرد والجماعة

قد اعترف فرويد وعلماء النفس المحدثون عامة بوجود علم النفس الجماعي متبايناً عن علم النفس الفردي، ولذلك يجب ألا نتردد في تطبيق هذا التباين في مجال الفن.

ينشأ هذا "التباين" في أثناء تكييف الفرد نفسه لبيئته ويجوز تلخيص هذا التباين بالطريقة الآتية:

عندما يولد الفرد يكون في بادئ أمره واعياً فقط تلك الكائنة التي خرج من رحمها والتي يعتمد عليها في طعامه الضروري، ولكنه سرعان ما يتنبه إلى دنيا أخرى غير الرحم وغير صدر الأم ودفئها، وعليه بأية طريقة أن يلائم بين نفسه وهذا العنصر الخارجي، ومن ثم تقول نظرية التحليل النفسي: إن شخصية الفرد ستحددها إلى مدى كبير عملية التكيف هذه، والتحليل النفسي بعيد من أن ينكر أن الفرد مولود وله ميزات فطرية مشتقة من الخلايا التي تطور منها الجنين، ولكن هذه الميزات الخاصة تتعدل تعدلاً كبيراً بخبرات الطفولة، فالواقع أنها تتخذ اتجاهها الخاص ويتحدد مجالها الخاص أيضاً وفقاً لهذه الخبرات.

هذه الخبرات السالفة ذات طبيعة لا شعورية، ومعنى ذلك أن الطفل– وهو غير قادر في ذلك الحين أن يقود نفسه بإرادة منطقية من أي نوع– تحركه الغرائز العمياء، الغريزة الجنسية وغريرة البحث عن الطعام وكذلك يحركه السعي لإرضاء الحاجات الملحة وإيجاد السرور واللذة.

وفي بادئ الأمر تكون هذه الغرائز مركزة في الأم، وكل من يحاول أن يزج بنفسه في الرابطة الموجودة بين الطفل وأمه يتعرض لعداوة الطفل، والوالد هو أول من يتعرض بشكل طبعي لهذا الإحساس،

والضغط الناشئ عن تضارب هذه الرغبات عند الطفل يعرف بمركب أوديب، ويجوز أن يظل هذا المركب فعالاً بصفته دافعاً لاشعورياً في حياته عند سن المراهقة، ولكن ما يكاد يبدو من الوالد اقتحامه للدائرة السحرية، دائرة الأم وطفلها، وهي في الحقيقة كل دنياه الخارجية، حتى يكون أمام الطفل حينئذ مسلكان يجوز أن يسلك واحداً منهما: أن يوجه الطفل رغباته اللاشعورية تجاه ذلك الشيء الذي كانت كثيراً ما تهتم به أمه المنتزعة منه، وهو جسمه هو، وتلك وجهة ربما ينتحيها الطفل على الدوام في بادئ الأمر، وينشأ عن ذلك حالة عشق الذات "النرجسية" والثبات عند هذه المرحلة من النمو يبدى نفسه حباً لذات الجنس ولكن غالباً ما تكبت هذه الحالة ويوجه الفرد رغباته إلى محيط خارجي أوسع، ومن المعتاد كثيراً أن يوجهها تجاه من يستطيع أن يقوم مقام أمه، ويستطيع الطفل أن يحبه حبه لأمه وبنفس ما يكنه لها من حب مفرط، ويستطيع الفرد– وقد أرضى هذا العمل السابق الحياة اللاشعورية– أن يعيش عيشة راضية– بغير ضغط وإكراه، وينال كل تلك الحاجات المادية التي تقوم عليها الحياة اليومية للرجل العادي.

إن عملية التوفيق الكاملة تسبب عدم الشذوذ "السوية" أما هؤلاء الذين يخفقون في التوفيق بين أنفسهم والدنيا الخارجية توفيقاً كاملاً فيظلون ثابتين عند مرحلة ما متوسطه "بين بين" ولذلك تعتبرهم الغالبية السوية شواذاَ، أو نستعمل الاصطلاح النفسي فنسميهم مذهونين.

الحكم على الفنان أنه على الدوام رجل مذهون قول يقابل من بعض الوجوه بشيء قليل من الريبة، يجوز ألا يكون ذهان الفنان باديا بجلاء للناس، ومعنى ذلك ترجيح جواز كونه رجلاً مذهوناً من ذلك الصنف الذي وجد طريقاً لإخفاء ذهانه أو تعويضه، والحق أن فرويد كان أول من نادى بهذا الرأي، وفي وسعنا أن نتخذ العبارة التي وضح فيها طبيعة الفنان نقطة نبدأ منها بحثنا، وهو يصف أعراض الأمراض العصبية عامة، ونعني بالأعراض ذلك النوع من الحياة الخيالية التي يضطر الفرد المعصوب أو المذهون أن يعيشها تحت ضغط غرائزه المكبوتة، فيشير فرويد في ختام هذه المحاضرة الخاصة إلى الفنان في هذه الكلمات.

"قبل أن تغادروا هذا المكان اليوم أحب أن أوجه انتباهكم لحظة إلى جانب من حياة الخيال له أهمية عامة جداً؛ فواقع الأمر أنه يوجد طريق للعودة ثانية من الخيال إلى الواقع، ذلك الطريق هو الفن، فالفنان أيضاً صاحب مزاج منطو، وليس ببعيد عليه أن يصبح معصوباً، إنه شخص مدفوع برغبات غرزية جامحة كل الجموح، يتلهف للحصول على مرتبة الشرف والقوة والثروة والشهرة وحب النساء، ولكن تعوزه وسائل تحصيل هذا المتع "المسرات"، ولذلك فإنه كأي شخص آخر له رغبات غير محققة، ينصرف عن الواقع ويجول كل همه وكل لا شعوره أيضاً إلى خلق رغباته في حياة من الخيال ومنها قد تقوده الطريق بسهولة إلى "أمراض العصاب" ولذلك فلابد من أن يكون لدى الفنان عوامل كثيرة

متحدة تحول دون أن يصبح هذا كل ما يؤدي إليه تعاوره، ومعروف كل المعرفة دوام ما يعانيه الفنانون بوجه خاص من آلام، آلام كبت جزء من قدراتهم بسبب العصاب، والمحتمل أنهم موهبون بقدرة جبارة على تصعيد الغرائز وتعديلها وبمرونة معينة في معالجة الضوابط التي تتحكم في النزاع القائم بين الرغبات، ومع ذلك فالفنان يكتشف طريق الإياب إلى الواقع على الوجه الآتي: ليس الفنان بالرجل الوحيد الذي يحي حياة خيال لأن دنيا الخيال المعتدلة يتفق الناس اتفاقاً عاماً على إجلالها، وتتطلع إليها كل نفس متعطشة للراحة والعزاء، ولكن "المتع" أي المسرات التي يمكن أن تستعد من ينابيع الخيال محدودة جداً بالنسبة لغير الفنانين، ذلك أن ضوابطهم وقيودهم القاسية التي لا يستطيعون تفاديها تمنعهم من التمتع بها جميعاً ما عدا أحلام اليقظة المحدودة التي يمكن أن تصبح حقيقة شعورية "أن تصبح أمراً واقعاً" غير أن الفنان الأصيل واسع الحيلة والتصرف، فهو يدرك أول كل شيء كيف يحكم أحلام يقظته حتى يفقد صبغتها الشخصية التي يستهجنها غيره وتصبح متعة لهم، وهو يعرف أيضاً كيف يعدلها تعديلاً كافياً حتى لا ينكشف بسهولة أصلها الناشئ عن المنابع المحرمة، ويمتلك زيادة على ذلك المقدرة العجيبة على تشكيل خاماته الخاصة حتى تعبر عن عالمه الخيالي بأمانة، ثم يعرف كيف يصل بصورة حياته الخيالية هذه فيضاً قوياً جداً من السرور بدرجة يخفف معها من ضغط الضوابط والقيود ويبددها ولو إلى حين على الأقل، ومتى يستطع الفنان أن يفعل كل ذلك يفتح للآخرين طريق الراحة والعزاء ينساب من منابع غرورهم اللاشعورية،

وهكذا بجني ثمار مجهوده شكرهم إياه وإعجابهم به، وحينئذ يكسب عن طريق خياله ما كان من قبل لا يقدر على كسبه إلا خيالاً، وهو الشرف والقوة وحب النساء"[1].

هذه نظرية مركزة للغاية عن الكنه النفسي للنشاط الجمالي ويجب أن ندرسها ببعض العناية.

اقد صاغ فرويد أولاً نصاً عاماً يقرر فيه "أن الفن طريق للعودة ثانية من الخيال إلى الواقع"، وربما يبدو أن فرويد يقصد هنا بكلمة الواقع السوية، لأن الواقع لفظ تقريبي بغير قواعد فلسفية أو علمية محددة، وإنما نستطيع أن نقصد فقط بكلمة الواقع العالم الموضوعي كما تبدو صورته في مشاعر فرد وأحاسيسه وهو في حالة عادية أو متوسطة من الصحة والحيوية الجسمية والعقلية. ومن المسلم به أن لهذا الفرد حاجات غرزية نحو الشرف، والقوة، والثروة، والشهرة، وحب النساء، ويستطيع أن يحقق هذه الحاجات بطريق عادي بفضل قوته الجسمية أو قوة شخصيته، والمعصوب أياً كان تنقصه هذه الوسائل التي تحقق هذه الغاية، ولذلك يحاول إيجاد تعويض لضعفه، وتحقيقاً لمثل هذه الرغبات

([1]) Itroductory Lectures on Psycho- analysis, trans. By, Joan Rivière, London, 1922" PP. 314-5.

ومع أن فرويد استعمل في هذه المقالة كلمة عصاب (neurosis) تتضمن بوجه عام خللاً وظفياً في الجهاز العصبي إلا أن اللفظ ذهان (psychosis) الذي لا يتضمن أي أذى عضوي أكثر ملائمة في هذا الموضع.

في حياة الخيال، وتلك الطريق تستند إلى الإيهام الذاتي والهلوسة والجنون أي إلى حالة من حالات العصاب أو الزهان، ولكن فرويد يرى أن أفراداً معينين من هؤلاء لديهم القدرة على تجنب ما يترتب على مثل هذه الحياة الخيالية لأنهم يملكون هذه القدرة الفذة على التصعيد، إنهم يستطيعون أن يحولوا خيالاتهم إلى منافع موضوعية من نوع ما. إن خيالات المذهون العادي أو المغصوب تبقى محبوسة وذلك كبت للقوى ينتهي في آخر الأمر بانفجار بالجنون، لكن المذهون الفنان يتمكن من تدبير خيالاته تدبيراً يخرجها من حيز عقله، فينسقها في شكل لا ينكر أو يموه أصلها الأناني أو الشخصي الصرف فحسب ولكنه ينكر أيضاً كل التنكير أصلها الناشئ عن الحاجات أو الغرائز المكبوتة الممنوعة، ومعنى ذلك أن الفنان له قدرة على تعميم حياته العقلية، بل له علاوة على ذلك قدرة أخرى تعتبر أهم خطوة في العملية، وهي القدرة العجيبة– كما يسميها فرويد– على تشكيل هذا الشكل المعمم في أثناء صياغته الصياغة المادية الموضوعية تشكيلاً بارعاً حتى يعطي العمل الفني الناتج عن ذلك سروراً موضوعياً أكيد ليس له بجلاء أي صلة بأصول ذلك العمل الفني في لا شعور الفنان، وإنما يبدو راجعاً إلى المتوافقات "النسب" المادية مثل قم السطح، والعمق، والتوافق، وإلى كل الصفات الأخرى الخاصة بالعمل الفني التي نسميها الجمال، وينال الفنان أخيراً عن طريق تلك الحقيقة القائمة، وهي كونه قادراً بهذه الكيفية على أن يهب السرور لجمهور غفير من الناس، ينال ما كان يحول دونه عصابه، ينال الشرف والقوة، والثروة، والشهرة، وحب النساء.

تعديلات في نظرية فرويد

كانت هذه هي الفكرة التي وصل إليها فرويد في سنة ١٩١٧، ومن ذلك الحين لم يعدل نظريته عن جبلة الفنان وطبيعته تعديلاً كبيراً، ومع ذلك فهناك في بعض مذكراتها المبكرة ملاحظة أو ملاحظتان، تلقيان على الموضوع ضوء آخر، ويشبه فرويد غيره من المحللين النفسين في اهتمامه اهتماماً أساسياً بموضوعات الفن، فالموضوع الجيد عنده أجدر بالعناية من عمل فني ممتاز، ولذلك كان ضياع الوقت واضحاً في عمل مثل "جراديفا من صنع جنسن"، لكن فرويد أكثر أمانة من أن يغفل ما ينشأ من صعاب في التوفيق بين الحقائق ونظريته، ففي نشرة له عن الابتكار الأدبي وأحلام اليقظة (Literary Creation and the Day dreams) أول ما نشرت ١٩٠٨[1]، يرى أنه يجب التفريق بين الشعراء القصصيين شعراء الملاحم التراجيديين، الذين ينظمون قصص الأبطال الخالدة ويجدون موضوعاتهم جاهزة، وبين كتاب ينمقون التعبير عن خيالاتهم الشخصية يريد فرويد بذلك الاعتراف بوجود الأحلام أو الخيالات الجماعية المدونة في تراث أمة، يتناولها الشاعر ولا يعطيها إلا شكلاً ساراً وأكثر اكتمالاً[2]، ولكنا نسأل، بأي الوسائل يعطيها الشاعر

---

(1) Neue Revue, Vol, I, Republished in Sammlung Kleiner Schriften Zur. Neurosenlehre 2nd. series.

(2) Cf. also Group Psychology" and The Analysis of the Ego Trans. By, james Strachey, London 1922," pp. 114.5

وفيه "وإذن فالأسطورة هي الخطوة التي يخرج بها الفرد عن نفسية الجماعة، والأسطورة النفسية هي بلا شك أولى الأساطير في هذا السبيل وهي أسطورة البطل، أما الأسطورة التي تفسر ظواهر الطبيعة فلا بد أنها جاءت بعدها بكثير. والشاعر هو أول من سلك هذا السبيل وبذلك حرر نفسه

أو الفنان ذلك السرور الشكلي؟ هنا أعلن فرويد– في ذلك الوقت– أنه قد عجز. إن الأمر في رأيه غامض. ربما يكون السرور الذي يضفيه العمل الفني معقداً في سيره، إلا أن فرويد واثق تماماً من شيء واحد، وهو أن طريقة الفنان أو الشاعر في الأداء (التكنيك) هي بشكل ما وسيلة لإزالة الحواجز القائمة بين "أنات الفرد" وتوحيدها جميعها في نفس واحدة جماعية كتلك النفس التي وجدناها نموذجية للحياة الرتيبة التي عاشها القوم البدائيون، تلك الحياة التي لم يصبح بعد فيها عالم الخيال عالماً غير حقيقي، ثم ينتهي فرويد إلى القول بأن العناصر الجمالية أو الشكلية الصرفة في عمل فني تخلق قسطاً من السرور أو ضرباً من الأغواء التحضيري، يسمح حينما يؤثر في إحساساتنا بانطلاق نوع آخر من المتعة بالعمل الفني أرقى من سابقه، ينبع من مستويات نفسية ابعد عمقاً، ويقول: "إني أعتقد أن للسرور بالجمال الذي يولده فينا الفنان المبتكر طابعاً تحضيرياً– أولياً، وأن التمتع الحق بالعمل الفتى ينشأ عن تفريجه لتوترات نفسية خاصة".

اعترف فرويد نفسه مراراً أن مشاهداته في هذا الموضوع لم تفسر

من سيطرة الجماعة خيالاً، وهو قادر رغماً من هذا كما أثبت "رانك" فيما بعد على أن يشق طريقه إياباً إلى الجماعة في مجال الواقع. لأنه يقص على الجماعة أعمال البطل التي يبتكرها، وما هذا البطل في حقيقة الأمر إلا هو نفسه، وبهذه الطريقة ينزل إلى مستوى الواقع ويرفع سامعيه إلى مستوى الخيال، ولكن سامعيه يعرفون الشاعر ويقدرونه ويستطيعون أن يتقمصوا شخصية البطل أيضاً. وذلك لأنهم يتطلعون أيضاً إلى الأب الأول مثل ما يتطلع الشاعر. بهذه الطريقة يفسر "فرويد" أصل الأسطورة ومنشئها، ولكنه لم يعطنا أي تفسير للكيفية التي يرفع بها الشاعر سامعيه إلى مستوى الخيال ويسمو بهم ص ١١٤– ١١٥.

المشاكل كلها وهنا نسأل: هل حقيقة السرور الأولى "التحضيري" الذي يثيره عمل فني، مجرد استجابة حركية صادرة عن جهازنا العصبي وأجسامنا لنسب وصفات مادية بعينها في شيء ما؟؟ أو هو قذف إحساس في داخل الشكل الكلي للشيء أو في تركيبه جميعه قذفاً أكثر اكتمالاً في نفوسنا وتعاطفاً معها؟؟ أو أن شكل الشيء أو تركيبه ذو صلة بعوامل غريزية في أعمق طبقات العقل لا بإحساسات الجهاز العصبي الحركية وحدها؟؟ ولابد من أن نفصل في هذه الأسئلة مستخدمين البحوث النفسية حتى نستطيع أن نتأكد بعد ذلك أننا عرفنا تفسير كنه الخبرة الجمالية.

تعريف (الهي Id)

نقح فرويد منذ وقت قريب جداً تشريحه الشخصية العقلية، ومع أنه لم يشر في هذا الجزء من عمله أية إشارة مباشرة إلى المشكلة الجمالية فإن بعض ملاحظاته توحي بشيء ما، وعلينا الآن إتباعاً لما رسمه في "محاضراته التمهيدية الجديدة" أن ننظر للفرد وكأنه منقسم إلى ثلاث طبقات أو مستويات من الشعور تسمى الأنا (Ego) أو النفس الشاعرة، والأنا العليا (super ego) أو الضمير اللاشعوري، والهي (Id) أو النفس اللاشعورية، ولا نستطيع أن نتصور هذه الأقسام محدودة إلا فرضاً، ولكنها تتداخل فعلاً بعضها في البعض الآخر، فيجب ألا نتخيل "الأنا العليا"، على الأخص، شيئاً ما تفصله (الأنا) عن (الهي) فإن بعض مميزاتها مشتقة من الهي اشتقاقاً مباشراً، "أما الهي فهي ذلك الجزء

الغامض من شخصيتنا الوعر المنال، والمعلومات القليلة التي نعرفها عنها وصلت إلى علمنا عن طريق دراسة الأحلام، ومن تكوين أعراض الأمراض العصبية، وأغلبها ذو طابع سلبي، وكل ما يمكن أن توصف به أنها هي كل ما ليس "أنا" ونستطيع أن نفهمها فهماً أقرب إلى الحقيقة عن طريق الصور فنسميها "عماه" أو قدراً لغلي الثورة. ونحن نفرض أنها موجودة في مكان ما على اتصال مباشر بالعمليات الطبيعية داخل الجسم، أي بالعمليات العضوية والجسمية فتتكفل بدلاً منها بالحاجات الغريزية وتهبها طابعاً عقلياً تنفذ به، ولكننا لا نستطيع القول في أي مكان يحدث ذلك الاتصال. إن هذه الغرائز تملأ "الهي" بالطاقة الحيوية، ولكن "الهي" لا تسير وفق نظام معين أو إرادة موحدة بل لها دافع يحركها الموصول إلى ما يرضي الحاجات الغرزية بما يتفق مع أساس السرور، أما قوانين المنطق وبخاصة قانون التناقض فلا تنطبق على العمليات اللاشعورية في إلهي ولا شيء فيها يمكن أن يقابل بالنفي، ونحن ندهش إذ نجد فيها شذوذاً عن قول الفلاسفة: إن المكان والزمان شكلان لا زمان لأفعالنا العقلية، فلا شيء في "الهي" يتفق مع فكرة الزمن ولا اعتراف فيها بفوات الوقت، ولا تتغير فيها العمليات العقلية بمرور الزمن أيضاً، (وذلك الأمر الأخير شديد الغرابة، وفي حاجه إلى أن يهتم به التفكير الفلسفي اهتماماً مناسباً)، وأحس على الدوام أننا لم نستفد إلا قليلاً جداً من تلك النظرية التي تقوم على حقيقة لا ريب فيها، والتي تقول إن "المكبوت" يظل مع مرور الزمن ثابتاً غير متغير... ويبدو أن هذه النظرية تمهد لنا الوصول إلى بعض الحقائق ذات الأثر البالغ حقاً...

ومن الطبعي أن لا تعرف "الهي" قيماً، ولا خيراً، ولا شراً، ولا أخلاقاً، "وإنما يهيمن العامل الاقتصادي" أو، إذا شئت قل "عامل الكم" على كل عملياتها، وهو وثيق الصلة بأساس السرور)[1].

أما بالنسبة (للأنا) فإن فرويد يقول إننا لا نكون مخطئين إذا اعتبرنا "الأنا" ذلك الجزء من "الهي" الذي تعدل بقربة من الدنيا الخارجية، وتعرضه لها وتأثير نفوذ هذه الدنيا عليه، وأنه هو الذي يعمل على استقبال المثيرات، وحماية الكائن منها ومثلها كمثل الطبقة الصدفية، أي القشرة التي تحيط بها نفسها ذرة من أي مادة حية... ونيابة عن "الهي" ولمصلحتها تلحق "الأنا" فيما بين الرغبة والأداء عامل الفكر للتأجيل والتسويف فتستفيد في أثناء ذلك من مخلفات الخبرات المخزونة في الذاكرة، وبهذه الطريقة تخفض "الأنا" أساس السرور الذي يحمس عمليات "الهي" ويقويها تقوية لا تنكر، وتستبدله بأساس الواقع الذي يبشر بأمان أكثر ونجاح أعم.

ومع ذلك فإن أبرز ما يميز الأنا في تباينها عن "الهي" ميل فيها للجميع بين محتوياتها في مركب واحد، للجمع بين عملياتها العقلية والتوحيد بينها، وذلك الميل غير موجود البتة في "الهي"...، وهذا الميل وحده هو الذي يولد درجات التنسيق الفائقة التي تحتاجها الأنا لأرقى منتجاتها الناجحة[2].

---

(1) New Introductory Lectures. PP. 97- 100

(2) نفس المرجع ص، ١٠.

الأنا العليا أو الضمير اللاشعوري

ربما وصفت الأنا العليا وصفاً أكثر بساطة من سابقتها، ويسند "فرويد" إلى ذاك الجزء من حياة الفرد العقلية أعمال المراقبة الذاتية، والضمير الخلقي، والتمسك بالمثاليات، فهي الممثلة لكل الضوابط الخلقية، ولسان الدافع للكمال، وقصارى القول هي كل ما نستطيع أن نفهمه فهماً نفسياً مما يسميه الناس الأشياء الرفيعة في الحياة الإنسانية.

ومن المؤكد أن فكرة الأنا العليا ليست صعبة الفهم، ذلك أن لغالبتنا فكرة واضحة عما نقصده بكلمة الضمير الخلقي، غير أن فكرة فرويد عن "الأنا العليا" مجرد فكرة عن ضمير أكبر وأعم، تشمل وظيفته الوظيفة الكاملة لمراقبة الذات، وتهذيبها لذاتها عن وعي، والتوجيه الذاتي، لكن تصبح هذه الوظيفة كثيرة التكرار عادية حتى لتكاد تصبح لا شعورية، وهي تقوم في جوهرها على ما يسميه فرويد حقيقتين هامتين، إحداهما بيولوجية وهي اعتماد الطفل الآدمي لمدة طويلة على والديه، والأخرى نفسية وهي عقدة أوديب، ويشير فرويد لتصريح الفيلسوف (كانت) المشهور. "أن لا شيء برهن له على عظمة الخالق، وكان به أكثر اقتناعاً سوى السموات المزدانة بالنجوم فوقنا، والرقيب الخلقي فينا" وينتقده قائلاً: "إن ذلك الرقيب الخلقي هو بغير شك شيء في داخلنا، لكنه لم يكن موجوداً فينا منذ البداية وهو على هذا الاعتبار يخالف الغريزة الجنسية الموجودة بالتأكيد منذ بدء الحياة وليست بشيء محدث يأتي فقط فيما بعد. لكن الأطفال الصغار مشهورون بضعفهم

الخلقي، فهم خلو من موانع داخلية تضاد دوافعهم الباحثة عن اللذة والسرور، ولذا فالدور الذي تقوم به الذات العليا فيما بعد في الحياة تقوم به في بادئ الأمر قوة خارجية، وهي السلطة الوالدية، فإن نفوذ الأبوين يغمر الطفل ويهيمن عليه بوساطة إبداء دلائل المحبة ووعدهم بها، ووعيدهم بالعقوبة، ويعني هذا الوعيد بالنسبة للطفل فقدان المحبة، كما يعني ضرورة خشيته خوفاً من العقاب ذاته، وهذا القلق الموضوعي بشارة القلق الخلقي الذي يأتي بعد، وليس من شيء يجيز للإنسان أن يتكلم عن "أنا عليا" أو "رقيب خلقي" مادام الأمر الأول وهو القلق الموضوعي غالباً مهيمناً، وإنما ينشأ الموقف الثاني وهو "الرقيب الخلقي" بعد، وهو الذي ترحب كل الترحيب باعتباره الحالة السوية العادية، ذلك بأن الطفل يتشرب القوانين والضوابط الخارجية، ولذلك تحل "الأنا العليا" محل وظيفة الوالدين، فنلاحظ من ذلك الحين فصاعداً "الأنا"، وتقودها وتهددها بالوعيد بنفس الطريقة التي كان الوالدان يسلكانها مع الطفل من قبل[1].

دعت الضرورة أن أركز هذا العرض لتشريح الشخصية العقلية عن "فرويد"، ولكني احتفظت كثيراً ما أمكنني ذلك وعن قصد بكلمات فرويد الأصلية، ولعلنا نملك الآن صورة عن الفكرة واضحة كل الوضوح لننظر في تطبيقها على المشاكل التي تتصل بنا، فمن الواضح أن للعمل الفني صلات بكل منطقة من مناطق العقل، فهو يستمد فاعليته "طاقته

---

[1] نفس المرجع ص ٨٤- ٨٥

الحيوية" وتعديه للمنطق، وقوته الغامضة العجيبة من "الهي" التي يجب أن نعدها منبع ما اعتدنا أن نسميه الإلهام، وتعطيه "الأنا" الكيان والوحدة الكليين، وأخيراً قد تسوى "الأنا العليا" بينه وبين الفلسفات الفكرية أو الأماني الروحية، وهي جميعها من ابتكارها الخاص.

إن الضوء الذي تلقيه فروض نظرية فرويد على كل تاريخ الفن وتطوره بالنسبة للفرد، وبالنسبة للجنس الإنساني أيضاً، ليكشف عن خبايا الموضوع الفني كل الكشف، مما يجعلها في نظري شخصياً أقوى دليل على المشروعية العامة لنظرية التحليل النفسي، فإن الحقيقة الواضحة عن تجربة والتي يعرفها كل إنسان مرهف الحس نحو الجمال، أن الفن كله شيء واحد، فسواء كان الإنسان بين يدي رسم كهف مما قبل التاريخ، أو تميمة زنجية، أو فسيفاء بيزنطية، أو كتدرائية قوطية، أو صورة من عهد النهضة فإنما هو قائم أمام العناصر الأساسية التي تعطي العمل الفني مشروعيته الجمالية، أو هو قائم أمام ظواهر واحدة بعينها. ولكن كيف يوفق الإنسان بين اختلاف المظاهر الخارجية لهذه الأشياء في نظرية عامة عن الفن؟؟ قد بين التحليل النفسي الطريق، وإن كانت مجرد طريق تجريبية. فإنا نعرف الآن أن من الجائز أن تكون لأي عمل من الأعمال الفنية أصوله من الخبرات الشخصية غير المتغيرة نسبياً وهي محتويات "الهي"، كما نعرف أيضاً أن هذه الأحداس الأولية التي يبديها العمل الفني تكسي في ختام عملية التصعيد والتنقيح بثوب من فلسفات "الأنا العليا"، تلك الفلسفات التي "تخلد بدورها أيضاً التقاليد الماضية للجنس والناس، وتستسلم ولكن ببطء لنفوذ الحاضر وللتطورات

الجديدة". "فالأنا" تتوسط بين القوة الأولية "الخشنة"، والمثالية البالغة المتطرفة، فتعطي ذلك الذي يخرج من "الهي" قوياً لكن لا شكل له وربما كان مرعباً، تعطيه شكلاً وتناسقاً مادياً، ثم تهب في (الأنا العليا) هذه الأشكال والمتناسقات الاتجاهات الفكرية، وأماني الدين والأخلاق والمثالية الاجتماعية.

حدود نظرية فرويد

تساعدنا نظرية فرويد عل فهم كنه الباعث الذي يهيئ فرداً بذاته ليصبح فناناً، وترشدنا إلى المنطقة التي تأتي منها البواعث، وهي مصدر أي عمل فني، كما تبين لنا لماذا يجب أن ينقح ذلك الباعث، ويفكر أو "يموه"، ثم يعطي شكل وحدة مركبة غريبة كل الغرابة عن طبيعتها الأصلية[1]، وأخيراً تشرح لماذا يضطر الفنان ليلائم بين مبتكراته

---

[1] الفن والغريزة الجنسية– يظن المتزمتون في التدين والتفكير على الدوام أن بين الفن والغريزة الجنسية صلة، ويعمد الفنان خلال العصور التي لمثل هذا التزمت شأن فيها إلى صبغ إنتاجه الفني بجاذبية جنسية مضاداً بذلك هذا الاتجاه السابق، ولكن مثل هذا الفن يكون دائماً فناً من الدرجة الثانية، وما التصوير الخليع بصفة عامة إلا دعوى خلقية مقلوبة، ولا يتصل اتصالاً مباشراً بالقوى اللاشعورية الأصيلة في "الهي".

ويجب أن نميز بين البواعث الجنسية السافرة في الفن والأخرى المستورة فإن ما فيه من بواعث خفية مستورة موجود دائماً مثلما في الأحلام، وكثيراً ما يتمكن التحليل النفسي بوسائله العادية من الكشف عنها، ولكن كما نميل حينما نقص الرؤيا أو نتذكرها إلى أن نستر طبيعتها الجنسية عن أنفسنا كذلك يصبح ما يحويه الإلهام الأصيل من بواعث جنسية مستوراً مختفياً في عملية الابتكار الفني الأصيلة، إن الفن الجنسي المكشوف قليل جداً، كما أن ظاهرة التصوير الخليع تبدو على الدوام في الأمم المتمدينة ولكننا إذا تمعنا في الأطوار التاريخية العظيمة في تطور الفن وتمعنا

بادئ ذي بدء في الفن المصري، والصيني والفارسي، والبيزنطي، والقوطي لا نجد أبداً أي قدر ملحوظ من الناحية الجنسية السافرة معبراً عنه في الأعمال الفنية الهامة. وربما تكون الهند هي البلد الوحيد التي لا ينطبق عليها هذا التعميم، وحتى بين العناصر البدائية المختلفة نجد الميل بشكل طبعي يرمي إلى مداراة الأصل الجنسي للفن وتنكيره، ولنقارن هذا مثلاً بالدليل الذي قدمه الدكتور "سيلجمان" القائل فيه: "مع أن الفن وبخاصة الفن الزخرفي يلعب دوراً كبيراً جداً في حياة الغالبية العظمى من الشعوب التي تعيش في مجموعة الجزر الواقعة في الشمال الشرقي من استراليا "البابوميلانزيان" بشكل يفوق ماله من أثر بيتنا، فإن إمارات بعينها تنقصه بلا تعليل، وأول كل شيء ندرة وجود العنصر الجنسي فيها، ولا يغيب الرسم الخليع المفصل فحسب، بل يندر أيضاً أن تصور الأعضاء التناسلية المؤنثة ذاتها، ولما كانت الشعوب السابق ذكرها لا تكشف هذا الستر أو هذا التحفظ في حديثها بينما يعطون الحرية كلها لغير المتزوجين في تناول المسائل الجنسية كان هذا التحفظ أو الكتمان السالف الذكر مثيراً للعجب والدهشة الشديدين عن (The Melanesians of British New Guinea, P. 38)

ثم لتقارنه يقول فرويد أيضاً "لنواصل دراسة الحالة الممتعة التي ينبغي الناس فيها السعادة في التمتع بالجمال أولاً وأخيراً حيثما وجدت حواسهم وأذواقهم إلى هذا الجمال سبيلاً، جمال الإنسان، حركاته، وتركيبه، وجمال الأشياء الطبيعية، وجمال المناظر الخلوية وجمال المبتكرات الفنية وحتى جمال المبتكرات العلمية، ذلك الاتجاه الجمالي كهدف في الحياة يحمينا بعض الحماية من المتاعب المحتملة، بل قادر إلى حد كبير على تعويض مفقود، فالتمتع بالجمال يولد نوعاً بذاته من الإحساس المخدر للإنسان تخديراً هادئاً. هذا مع العلم بأن منفعة الجمال غير واضحة للعيان كل الوضوح، فلا تتضح ضرورته للأهداف الحضرية ورغم ذلك لا يمكن أن تقوم المدنية بدونه. إن علم الجمال يستقصى الحالات التي تعتبر فيها الأشياء جميلة، غير أنه لا يستطيع أن يفسر كنه الجمال أو أصله، وإنما يخفي كالمعتاد إنتاجه المحدود في خضم من الكلمات الرنانة عديمة المعنى، وما يقوله التحليل النفسي كذلك- ولسوء الحظ- عن الجمال أقل مما يقوله عن سائر الأشياء الأخرى، أما الأمر الذي يبدو أكيداً ثابتاً فهو صدور الجمال عن نواحي الإحساس الجنسي. فحب الجمال مثال مضبوط للإحساسات المحرمة الهدف؛ لأن الجمال والجاذبية هما قبل كل شيء صفتا الشيء الجنسي، ومن الملحوظ أن أعضاء التناسل ذاتها غير جميلة أبداً، وهي مثيرة المنظر على الدوام. ويبدو على غير ذلك أن صفة الجمال تتصل بأشياء جنسية ثانوية أخرى عن كتاب (Civilisation and its Descontents) ص ٣٨- ٣٩

والفلسفات التي ينبني عليها "الضمير" الديني والأخلاقي والاجتماعي للجنس الإنساني الذي يعيش بين ظهرانيه، ولكنها لا تزال تترك بدون تفسير هذا النوع بذاته من الحساسية الذي يمكن الفنان من تحويل خيالاته إلى شكل مادي، ذلك الشكل الذي يحضنا على أن نشارك الفنان طريقة ابتكاره.

يرضى فرويد بترك تلك العملية سراً غامضاً، غير أنه في آخر الفصل الذي شرح فيه الشخصية العقلية اقترح اقتراحاً جاء صدفة، ربما يبين الخطوط الرئيسية التي نكتشف بأتباعها حل هذه المشكلة، فهو ينبهنا باستمرار إلى التركيب المؤقت للمناطق التي قسم إليها العقل الإنساني، وكذلك إلى إمكان جواز اختلاف وظيفة هذه الأقسام في شخص عن آخر، وعلى الأخص نتيجة لمرض عقلي، فيستطرد قائلاً "وإنه لمن السهل أن نتخيل أيضاً أن رياضات خاصة من رياضات الصوفيين قد تنجح في قلب الصلات العادية بين مناطق العقل المختلفة، فيصير الجهاز الإدراكي، على سبيل المثال، قادراً على أن يتصل بأعمق طبقات (الأنا)، وكذلك (بالهي) اتصالاً يبعد عنه مناله بغير تلك الرياضة"[1]، ويبدو لي أن هذه العبارة العارضة قد تحوى الحل الذي نبحث عنه، لأننا إذا ما صورنا مناطق العقل كثلاث طبقات تعلو كل واحدة منهن الأخرى، (مع العلم بأننا لاحظنا مقدار قصور صورة كهذه) استطعنا حينئذ باستمرارنا في تشبيهنا هذا أن نتخيل ظاهرة تحدث في

(1) New Introductory Lectures. P. -106

أحوال نادرة خاصة، ظاهرة يمكن تشبيهها بالمكان الضعيف أو الخلل كما يسمى في علم الجيولوجيا، تكون سبباً في أن تصبح الطبقات في جزء واحد من العقل غير موجودة– أي لا طبقات فيه– ومكشوفة بعضها للبعض الآخر في مستويات غير عادية، ومعنى ذلك أن الإدراك الحسي للذات يتصل اتصالاً مباشراً (بالهي)، ويختطف من "مرجل الغلى" هذا شكلاً من الأشكال الأولية الأصيلة، أو بعضاً من وحدات أو تركيبات غرزية من الكلمات، أو الصور. أو النغمات، وهي التي تنبني عليها أسس العمل الفني، ونحن في حاجة قصوى لبعض فروض كهذه نفسر بها ذلك المدخل، نفسر بها ذلك الحدس الموسيقى المعروف بالإلهام، وهو الهبة النادرة التي يحوزها في كل العصور أفراد قلائل نعدهم فنانين عبقريين[1].

وظيفة الفنان الاجتماعية

نستطيع بواسطة هذه النظرية أن نواصل سعينا لتفسير وظيفة الفنان الاجتماعية، فنقول إن وظيفته الأولى والأخيرة التي تهبه امتيازاته العديمة النظير، هي تلك القدرة على تشكيل الحياة الغرزية التي تنبعث من أعمق مستويات "أو مناطق" العقل تشكيلاً مادياً، ونحن نفترض أن العقل عند ذلك المستوى أو في تلك المنطقة جماعي في صوره[2]، وبما أن الفنان يستطيع أن يهب هذه الأطياف المستورة شكلاً ظاهراً أمامنا فهو قادر على إثارتنا إثارة منبعثة من الأعماق. ولكن يجب عليه في عملية إخراج هذه الأطياف في شكلها المادي أن يكون ماهراً مهارة خاصة لئلا يصدنا عنها الحق الأبلج

---

[1] لقد أوليت هذه النظرية اهتماماً أكثر في كتاب (Education Through Art) الفصل السادس"

[2] قارن هذا الكلام بالصور الجماعية في الفصل الثاني.

الموجود فيها، وهو لذلك يكسو ابتكاره ببهجات أو مفاتن صناعية كالاكتمال، وبما يناسبه من انسجام أو تناسب، وصفاء، وهذه كلها عمل عقله الواعي، وهو (الأنا). وتنتهي إلى هنا، كما أعتقد، وظيفة الفن الأساسية، وإلى هنا ينتهي فن بيكاسو، وسيزان، وفن جميع الفنانين الشرقيين، والفنانين البدائيين أيضاً. لكن المجتمع جعل من الفنان في أزمان معينة مفسراً لما يصدر عن (الأنا العليا) من أخلاق ومثاليات، ولذلك أصبح الفن خادماً للدين، أو للأخلاق، أو للفلسفة الاجتماعية، وفي تلك العملية الأخيرة عاني الفن دائماً بوصفه فناً الكثير، وذلك لشيء واحد، وهو أن التبليغ يبدو دائماً في حالة كهذه، أكثر أهمية وألزم من كيفية العرض الفني، وينسى الناس أن الكيفية، كيفية العرض– في الفن– هي التي تهمنا في النهاية. ولكننا نقصد بالكيفية شيئاً أكثر من مظاهر الجمال وقشوره، نقصد قبل كل شيء الطاقة الدافعة، وهي الروح الدافعة للقوى، تلك التي تنبع من اللاشعور.

نستطيع أن نعرض للناس الآراء، وبنايا العقل السامية المعقولة "أي فلسفاته" بواسطة الأدوات الفكرية أو العلمية، غير أن أحداث العقل المنبعثة من الأعماق– وهي ليست شيئاً منطقياً، ولا اقتصادياً، ولكن لها رغم ذلك على الأجيال المتعاقبة من بني الإنسان تأثيراً خالداً غير متغير– ليست في منال أي فرد سوى الفنان أو الرجل المتصوف، ولا يستطيع أحد غير الفنان أن يعطيها شكلاً مادياً، ومع ذلك فالرجل المتصوف فنان أيضاً إذ لا يمكن أبداً أن يصير الرجل المتصوف الكامل واعياً لتلك الحقائق الرفيعة دون أن يلهم في نفس الوقت ما يعبر به عنها تعبيراً شعرياً.

الفصل السادس

الفن والتعليم

نحن أموات ما انتهى عهد الطفولة

"برانسيزي"

لقد واجهتني مشاكل ذلك الموضوع بشكل عملي للغاية خلال الوقت القصير الذي شغلت فيه كرسي الفنون الجميلة في إحدى جامعاتنا، وكنت إذ ذاك أقوم بتدريس منهاج في تاريخ الفنون وتذوقها، واختبر في آخر السنة الدراسية أولئك الطلبة الذين تلقوا هذه المادة على أنها واحدة من دراسات عديدة تجب فيها الكفاية للحصول على الدرجة "الشهادة"، ويجوز أن توصف قواعد كفاية الطلبة في كل المواد الأخرى– وهي اللغات القديمة والحديثة، والأدب الإنجليزي، والتاريخ، والرياضيات، والفلسفة– بأنها قواعد عقلية، ومع أن الأمر لا يخلو من توجيه بعض الانتباه الطفيف إلى أسلوب الطالب الأدنى، وحتى إلى سهولة قراءة خطه، ووضوحه كذلك، فلربما كان أليق طالب برضاء الممتحن هو ذلك الطالب المثابر صاحب الذاكرة الجيدة، والعقل المنطقي، ولكني كنت كلما فكرت في قواعد اختبار الطلبة في مادتي ازددت اقتناعاً بأن لا صلة لها بتلك الصفات التي يعجب بها الممتحنون الآخرون في المواد الأخرى، وأنها شيء متباين عنها تمام التباين يجوز أن

توصف بأنها حساسية، فقد كان في إمكان الطالب مثلاً أن يعرف كل حقائق تاريخ الفن– مثل (تواريخ ميلاد الفنانين، وتواريخ وفاتهم وتعاريف الاصطلاحات والحركات الفنية، وحتى علم نفس المادة)– دون أن يكون بأية حال قادراً على أن يميز عملاً فنياً عندما يراه، بل ويكون عاجزاً كل العجز عن التفريق بين الفضائل الجمالية لعدد من الأعمال الفنية.

ربما يتبادر إلى الأذهان أن مادة الفنون الجميلة بهذا الحال زودتنا بمصحح مفيد للتطرف العقلي– أي المغالاة في المواد العقلية– الموجود في نظامنا التعليمي، ولكنها في الواقع ليس لها ذلك الأثر، فإذا ما رسب طالب رسوباً فاحشاً في كل مادة إلا الفنون الجميلة لا يجديه نفعاً جواز حصوله على درجة الامتياز في هذه المادة بذاتها، كما أن أية محاولة، لإثبات وجوب اعتبار الطالب الممتاز في التاريخ أو الآداب القديمة غير جدير بالدرجة العلمية نظراً لفقدانه الحساسية الجمالية فقداناً كاملاً أن تكون محل نظر جدي من أولى الشأن، ولذلك ربما يكون عدم وضوح إدراك هذه المتناقضات هو العذر في إهمال الفن إهمالاً عاماً في جامعات بريطانيا العظمى، أما في البلاد الأخرى فقد يقال إن جامعاتها مقتنعة بأن تظل محصورة في نطاق الوجوه العقلية لهذه المادة.

سن البراءة

يبين تقدير العوامل النفسية التي لو نشت في الفصل الماضي وجوب الرجوع إلى المعنى الحقيقي للكلمة، وذلك فيما يتعلق بالتربية الفنية، مهما كانت هذه الكلمة صحيحة بالنسبة لعملية التربية بصورة

عامة، ومحاولة الكشف بكيفية ما عن ذلك الشيء المخبوء عند الفرد أو المكبوت فيه. فمن المشاهدات الشائعة بين كل أولئك المتهمين بتعليم الأطفال أن الدافع الجمالي يسير سيراً طبعياً حتى سن الحادية عشر أو الثانية عشر تقريباً، أي أن للأطفال حتى هذا السن إحساساً غرزياً بانسجام اللون، وبالتكوين، وبالتركيب الخيالي، ويفترض الناس عامة أن هذه القدرات الغرزية تفسح وقت ذاك بسبب هجوم البلوغ مجالاً لفاعلية قدرات أكثر منها انحيازاً للمنطق، تصاحبها نواحي نشاطها المتصلة بها، تحل محل النشاط الجمالي وتطرده، ولكن تفسير الأمر ليس بهذه البساطة مع التجاوز عنه ، فهناك حقيقة تقول : من العسير القول بأن بلوغ الحلم يظهر في سن الحادية عشر بين أطفال الشمال كيفما كان حالهم. فإن الذي يحدث هو نمو تدريجي، قد يستحثه عارض أو انحراف مفاجئ في نظام تربية الطفل، بل هو أمر تشرحه شرحاً طبعياً الظروف النفسية التي قدمناها في الفصل الماضي. إذ قلنا إن تلك "الأنا العليا" الناقدة الواعية تأخذ تنمو في الطفل نمواً بطيئاً، وهي في كل وجوهها رقيبة على الغرائز كابتة لها، وقد تبدو الغرائز التي تجد مخرجاً لها أو تعبيراً عن نفسها في النشاط الجمالي ضارة كل الضرر، ولكن يجب أن نتذكر أن الاتجاه كله في هذه المرحلة من النمو يرمى إلى استبدال ما يسميه "فرويد" عامل الواقع، وما هو إلا صورة السلوك السوي الذي يبديه المدرس والوالد، استبداله بعامل السرور وهو الموجه الوحيد لحياة الطفل حتى ذلك الحين. ويقول فرويد: إن "الأنا العليا" ممثل كل الضوابط الأخلاقية، ولسان الدافع نحو الكمال، وإنها

باختصار كل ما نستطيع أن نفهمه فهماً نفسياً مما يسميه الناس الأشياء "الرفيعة" في الحياة الإنسانية. ومادمنا نستطيع أن نقص أثر الذات العليا نفسها، ونرجع بتكوينها إلى نفوذ الوالدين، والمعلمين وما إلى ذلك من سلطات فإننا سندرك كثيراً من معناها إذا درسنا تلك المصادر. فالوالدان وما يشبهما من سلطات– بوجه عام– يتبعون في تربية أطفالهم وتنشئتهم ما تمليه عليهم أناتهم العليا الخاصة، ومهما يكن الاتفاق بين أناتهم– جمع "أنا"– وبين أناتهم العليا الخاصة في تربية الطفل فإنهم مدققون، قساة، غلاظ ينسون الصعوبات التي لاقوها هم شخصياً في أيام طفولتهم، ويسرهم أن يتمكنوا من التشبه بآبائهم أنفسهم تشبهاً تاماً صارماً، بآبائهم أولئك الذين أخضعوهم– في أيامهم الخوالي– لمثل هذه القيود القاسية. ويترتب على ذلك ألا تبني أنا الطفل العليا في حقيقة بنائها على مثال الوالدين بل على غرار "أنا الوالدين العليا"، تأخذ عنها نفس محتوياتها، وتصبح مركبة للتقليد، ولقيم الدهر الطويل كله التي تناقلتها الأجيال بهذه الطريقة من جيل إلى جيل[1].

وفي وسعنا القول إن النقطة التي أول ما تتخذ عندها أنا الطفل العليا شكلاً بائناً هي حوالي سن الحادية عشر تقريباً وليس ذلك هو السن الذي تأخذ عنده دوافع الطفل الغرزية الجمالية تصبح مشلولة خامدة مكبوتة فحسب، ولكنه أيضاً السن الذي يظهر فيه وعي الطفل الخلقي أول ظهوره.

---

(1) New Introductory Lectures, P. 90

لا يحدث الكبت(•) في حالة أطفال قلائل، وأولئك هم الذين نصفهم– حينئذ– بأنهم موهوبو الحساسية الجمالية ولدينا بناء على ذلك– من وجهة نظر التربية الفنية– سؤالان هامان:

(الأول) لماذا تحدث هذه الاستثناءات، أو بمعنى آخر لماذا يظهر هؤلاء الشواذ؟

(الثاني) وإذا احتجنا إلى أي حد أن نزيد عدد هؤلاء الشواذ، فبأي كيفية يمكن أن يتم ذلك؟

إن هذه المسألة معقدة جداً لدرجة لا تتسنى معها معالجتها باستيفاء في هذا الكتاب، ولكن هناك ولاشك تفسيرات نفسية وأخرى جسمية تشرحها، وفي وسعنا القول بصفة عامة إن هذه الحالات الشاذة تظهر– طبقاً للتحليل النفسي– في الحالة التي تنشأ فيها كل نواحي الشذوذ النفسية، ومعنى ذلك أن يخفق فرد ما لسبب من الأسباب العديدة التي قدمها التحليل النفسي في أن يصيب تلك الموضوعية الكاملة، أو التهيئة المادية الكاملة التي نسميها استبدال عامل الواقع بعامل السرور، وقد يسلك هذا الفرد قنوات العصاب العديدة وربما تؤدي به إلى الجنون، لكنه في حالات معينة يوفق بين نفسه والواقع توفيقاً

(•) المقصود بالكبت هو كبت دوافع الطفل الغرزية الجمالية.

يتخذ شكل نشاط فني.

ويرى البعض أحياناً أن هذه القلة موهوبة بصفات فذة فسيولوجية الأصل، لها أصلها في تركيب الجسم ووظائف الأعضاء– ومعنى ذلك أن لمثل هؤلاء الأفراد جهازاً عصبياً يتجاوز المألوف حساسية للمؤثرات الخارجية مثل الضوء، واللون، والصوت والكتلة. فإذا كان اهتمامهم بتلك الصفات المادية عظيماً للغاية اندفعوا إلى صد تلك السلطات التي قد تنحرف بنشاطهم إلى الأعمال التي يرضى عنها المجتمع صداً شديداً، وهناك أدلة كثيرة على أن من طبيعة المزاج الفني صعوبة الانقياد في مثل هذه الظروف. والناس عموماً يعدون الشاعر "جوته" لا شاعراً عظيماً فحسب وإنما رجلاً سوياً معقولاً على الخصوص أيضاً، ومع ذلك فنحن نجد أن في حالته هذه دليلاً بينا على شذوذه شذوذاً نفسيا، إذ يحكي جوته نفسه في كتاب (Dichtung und Wahrheit) كيف غلب عليه في وقت معين من أيام طفولته هزيان مهلك وكثر أكثر الأواني الفخارية في منزل والديه.

وأنا أرى جواز القول بأن الأطفال جميعاً يبدءون الحياة مزودين بكل العدة العضوية والحسية الضرورية لأن يكونوا فنانين، ويجوز أن توجد من بينهم فئة قليلة فاسدة التركيب العضوي، فاقدة للحساسية على الإطلاق، ونعني بهؤلاء أفراداً شديدي العمى اللوني، وبالغي صمم النغمات بحالة شديدة يعجزون معها عن التفاعل الجمالي، وحتى هذا القول في حاجة إلى التأييد العلمي. فالغالبية العظمى من الأطفال

حساسون للجمال منذ الميلاد، وتلك الأحداث التي تصيب الطفل في السنين الأولى من حياته هي التي تقرر مقدرته على التعبير الجمالي أو عجزه عنه، وهي المقدرة على نشر إحساساته على ملأ مستوفاة، نشراً له أثره البالغ على الأفراد الآخرين..

وعلى ذلك فإننا جميعاً نولد فنانين، وإنما نصبح مواطنين غير حساسين للجمال في مجتمع بورجوازي لأحد أمرين: أحدهما، أننا نمسخ مسخاً جسمياً في عملية التربية، فتعجز أجسامنا عن أن تبدو في حركات ونغمات طبعية منسجمة متناسقة، والآخر أننا نمسخ مسخاً نفسياً، لأننا مضطرون لقبول صورة اجتماعية عن السوية تستبعد التعبير الحر عن الدوافع الجمالية.

مسألة القيم

قد وضحت المشكلة التربوية إذا، أو على الأصح وضح الأشكال التي تبديه، لأنه قد يبدو أننا لا نستطيع أن ننمي الدوافع الجمالية إلا بعد المخاطرة بالقضاء على كل هذه الاتجاهات والسلطات التي تهدف إلى جعل الفرد ممثلاً لأناتنا العليا، ومعنى ذلك جعله مواطناً صالحاً، يعني "مركبة للتقاليد المتوارثة ولقيم الدهر الطويل كله التي توارثناها بهذه الطريقة جيلاً بعد جيل".

وهكذا أصبحت المشكلة كلها مسألة قيم، وقد سبق أن رآها أفلاطون مثل ذلك، ولا ينتهي الأشكال، كما عرضه أفلاطون، إلا

بمحاولة جعل الفن نفسه ممثلاً للأنا العليا، أي جعله مطية لقيم خلقية ومثالية، ولكن دلائل تاريخ الفن كلها– كما رأيناها– تثبت أن الفن يأخذ في التدهور منذ اللحظة التي يخضع فيها لهذه القيم العقلية والخلقية، لأن هناك تعارضاً أساسياً بين القيم الغرزية وما نسميه للإيجاز قيماً تقليدية أو نقول، بين قوى "إلهي" وقوى "الأنا العليا".

نظرية أفلاطون عن الفن والتعليم

لقد أتاحت نظرية أفلاطون عن الفن فرصة لفهمها فهماً خاطئاً لدرجة كبيرة جداً، لا لأن الشارحين لفلسفة أفلاطون لم يفهموه، ولكن على الأصح لأنهم يعرفون عن الفن الشيء القليل جداً، وأنا لا أدعى فهم أفلاطون فهما أحسن ممن سواى، ولكنني أرى أن قبول النظرية التي أعرضها في هذا الكتاب عن الفن سيساعدنا بالتأكيد على فهم السر في تمديد أفلاطون دواماً بالفن التقليدي، كما يدلنا على أن ما اعترض عليه أفلاطون حق الاعتراض لم يكن هو الطابع الغرزي الحسي للفن، ذلك الطابع الذي كان يقره على الدوام، ولكنه الخلط بين القيم الخلقية والقيم الجمالية. ولا نستطيع طبعاً تحبيذ الرأي القائل بأن أفلاطون يكن للفن كل شيء إلا أن يستفاد به استفادتنا بالخادم، ذلك أنه ككل معاصريه قلما تبين مجالاً مستقلاً بالقيم الجمالية، وكانت دلالة الفكرة العامة عن الفن بالنسبة له لا شيء سوى مجرد فنون متنوعة، ونظر إلى تلك الفنون نظرته إلى أشكال رقيقة رشيقة لنشاط عملي لا إلى طرق للتعبير عن خبرات ذاتية، ويكاد أفلاطون يحارب بقوة وجهة نظرنا عن الفن على أنه

لغة نتناقل بها معرفة حدسية إلهامية عن الواقع، وهو فاعل ذلك فعلاً، فإن اعتراضه على الفن هو بالضبط أن الفن لا ينقل أي نوع من الحقائق التي يعول عليها، ولذلك لا نستطيع استخدامه مرشداً للناس في تصرفاتهم الخلقية.

تقوم نظرية أفلاطون عن الفن على فكرة ثلاثية عن الواقع وكذلك نظرية فرويد، مثلما رأيناها من قبل، وربما تكون المقارنة بين النظامين خيالية غريبة ولكن لنجزيها- يميز[1] أفلاطون بين ثلاث مراتب أو أنظمة للأشياء: الأول الشكل الخالد المطلق، وهو حق كله بين كله، وثانيها الشيء المدرك المحسوس، وهو منقول عن الشكل، أما الثالث فهو العمل الفني، وهو منقول عن الشيء المدرك، ويتفق مع مراتب الواقع الثلاث هذه ثلاث مراتب للمعرفة، ولذلك يكون منهاج المعرفة القائم في العمل الفني مجرد صورة منعكسة للمعرفة الحسية القائمة في تلك الفكرة الخشنة السهلة عن الواقع التي نجنيها من خبراتنا اليومية، ولا يصل إلى أي فكرة سديدة عن الواقع المطلق إلا هؤلاء القادرون عن طريق الفلسفة على الوصول إلى أعلى مراتب الوجود، ولذلك فهم وحدهم الذين يستطيعون معرفة الشيء الصالح والأمر الصواب.

من ذلك يتبين لنا على الفور أن أعلى مراتب الحقيقة والمعرفة عند أفلاطون تتفق مع فكرة فرويد عن "الأنا العليا" وأن المرتبة الثانية الحقيقة

---

[1] إني مدين هنا لأحسن عرض أعرفه عن فلسفة أفلاطون عن الفن وهو مقال كتبه "ر.ج. كولنجوود" في (Mind) المجلد ٣٤ نمرة ١٣٤-١٩٢٥

والمعرفة عنده أيضاً يجوز أن نربطها بالحياة الواعية "للأنا"، ولكن قبل أن نبين أوجه الشبه بين فكرة أفلاطون عن الفن على أنه المرتبة الثالثة للحقيقة والمعرفة وفكرة فرويد عن اللاشعور يجب أن نمعن النظر قليلاً في نظرية أفلاطون.

نعم إن أفلاطون يرى الفن نسخة منقولة عن نسخة، أو مظهراً منقولاً عن مظهر، وأن اللغة(•) التي يستعملها بصفة عامة أتاحت فرصة للشروح الخاطئة المتداولة لنظريته عن الفن بأنه تقليد لشيء أو تمثيل له، لكن أفلاطون لم ير مطلقاً العمل الفني مجرد نسخه عن الأصل أو صورة طبق الأصل، وإنما يراه حادثاً خبرياً يحدث في طبقة أخرى من طبقات الواقع، وإنا لنجد في المحاورات عبارات كثيرة تبين أن أفلاطون تحقق بوضوح من الطبيعة اللامنطقية لتلك الطبقة من طبقات الواقع، ولربما يكون خير مثال نقتبسه لذلك وصف الشاعر الذي قدمه سقراط في كتاب (Ion) إذ يقول:

"وذلك لأن جميع الشعراء الممتازين، سواء كانوا شعراء سير أو شعراء أغاني عاطفيين، لا ينظمون قصائدهم الرائعة بطريق الصناعة "الفن"، وإنما ينظمونها في هذا الشكل البديع لأنهم ملهمون مأخوذون. وكما أن أتباع "سبيل المرحين"– وسبيل آلهة الطبيعة عند سكان الأناضول الأقدمين، وكان أتباعه يسمون الكوريبانت، وكانوا مشهورين برقصاتهم الدينية المرحة– حين يرقصون يكونون في غير قواهم العقلية

(•) أسلوب التعبير.

الصحيحة كذلك لا يكون شعراء الأدغال في حال عقلية صحيحة حينما يؤلفون أشعارهم الجميلة الأخاذة، لكنهم عندما تسيطر عليهم قوة الموسيقى، وتأخذهم قافية الشعر يلهمون ويغيبون عن وعيهم "أي يؤخذون" مثلهم في ذلك كمثل عذارى "باكوس" اللاتي تنهلن اللبن والشهد من الأنهار حينما يسحرهن "ديونسيس"، لا عندما يكن طبعيات في حالتهن العقلية الصحيحة. وتقوم بنفس هذا الدور روح الشاعر العاطفي كما يروى الشعراء عن أنفسهم، لأنهم يقولون لنا إنهم ينهلون الأغاني من النافورات العسلية، ويقطفونها من حدائق "موزس"(●) وروضاتها، وهم كالنحلات ينتقلون طائرين من زهرة إلى زهرة. وهذا هو عين الصواب، فالشاعر شيء قدسي خفيف ذو أجنحة، وهو عديم الابتكار حتى يلهم، وحتى يخرج عن حواسه ويغيب عنه عقله، وهو إن لم يصل إلى هذه الحالة، يكن غير ذي قوة، عاجزاً عن أن يلفظ كلامه المقدس[1]

هذا الدليل قاطع قوى كل القوة، لكن في وسعنا أن نقتبس تفسير نظرية أفلاطون الذي قدمه الأستاذ "كولنج وود" في الرسالة المشار إليها من قبل، لأنه يشير إلى اللاشعور إشارة مباشرة في أسلوب من التعبير يمت كثيراً إلى العصر الحاضر إذ يقول "ليس الفن معرفة، لأنه لا يمكن تمجيده لما فيه من حق، ولأن موضوعه ليس هو الفكر، وليس الفن رأياً لأنه لا يمكن تمجيده لنفعه، ولأن موضوعه ليس المدرك الحسي.. إن

(●) (Muses) تسعة آلهة للشعر والموسيقى والآداب عند الإغريق.

[1] ترجمة (Jowett).

اسمه الصحيح الخاص هو الخيال، وإن من موضوعاته الصور، والخيالات، أو الأطياف، والمظاهر الخالصة، يدركها الإنسان، بل يبتكرها بطريق شبيه برؤيا الأحلام إن لم تكن هي ذاتها. إن النشاط الخيالي لا يقرر شيئاً ما، ولذلك لا تعوز الفنان المعرفة فحسب بل ويعوزه الرأي أيضاً، وتخلو أعماله الفنية من الحقائق، ومن التقريرات أيضاً التي تصح وقتاً ما، ولكن فيها سحراً، أو رواء فقط متى نزع لا يترك شيئاً وراءه، وهذا السحر هو ما نسميه جمالاً.."

من الممكن رد اعتراض أفلاطون على الفن وعلى وجود الفنانين في جمهوريته المثالية إلى أمرين: الأول اعترض عقلي، والآخر مبني على الزهد والتقشف. فنجد أفلاطون في كل جزء من فلسفته يفترض أن العقل أنبل جزء من طبيعتنا، وأن الحياة الوحيدة التي يمكن أن تكون حياة طيبة سعيدة هي تلك الحياة التي يحكمها العقل وينظمها وهو لا يفترض هذا فحسب بل نراه يؤكده ويبرهن على صحته، ولذلك ينظر بعين الريبة إلى طريقة تعبير تخدم الانفعالات قبل كل شيء، طريقة ربما تكون في أصلها وشكلها لا عقلية البتة. نعم إن أفلاطون يرى في فقرة واحدة– وهي الفقرة (Philebus, 156)– إمكانية جود فن مجرداً أو مطلق، غير أنه يرى أن الفن بوجه عام حسي مضل، والسبب الذي يوجب حكمه بعنف هو هذه الحقيقة التي لا مراء فيها، وهي أن للفن قوة كهذه على الحواس والخيال. ولقد بين أفلاطون ذلك، وأعلنه ببالغ الوضوح حينما عين مكانة الموسيقى ووظيفتها بصفتها أداة تعليمية. (انظر الكتاب الثالث من الجمهورية، والكتاب الثاني من القوانين) ومثال

ذلك قوله:

"إن التربية هي إلزام الشباب ذلك العدل الصحيح وتوجيههم إليه، ذلك العدل الذي يقره القانون والذي أجمعت خبرة أكبر الناس سناء وأحسنهم عقلاً أنه صحيح بحق. وإذن رغبة في ألا تعود نفس الطفل الفرح أو الحزن في حالة لا تتفق والقانون، ولا تتفق أيضاً مع أولئك الذين يطيعون القانون، وإنما تعتاد إتباع القانون، والفرح بنفس الأشياء التي يسر بها الكبار، والحزن لما يحزنون له، أقول رغبة في الوصول إلى هذه النتيجة يبدو ضرورياً ابتكار التراتيل، التي تبهر النفس حقاً، والتي تنسق بحيث تغرس ذلك التوافق الذي نتكلم عنه، وبما أن عقل الطفل عاجز عن تحمل التداريب الجدية، فتسمى هذه التراتيل ألعاباً تمثيلية وأغاني، يقوم بها الأطفال لاعبين، ويشبه ذلك تمام الشبه ما يفعله الممرضون من إعطاء المرضى بأجسامهم طعاماً صحياً خاصاً "رجيماً" داخلاً في لحوم شهية وشراب سائغ لكنهم لا يعطونهم طعاماً ضاراً بالصحة داخلاً في مواد تعافها أنفسهم حتى يتعلموا ما يجب أن يتعلموه وهو أن يحبوا الأول ويكرهوا الثاني. وهكذا يجب على المشرع الحق أن يغرى الشاعر، وإن لم يقدر أن يغريه فليجبره على أن يعبر كما هو واجبه في كلمات نبيلة جميلة منظومة في قوافيه المنسجمة، وكذلك بألحانه العذبة عن شخصيات الرجال الحكماء الشجعان المقتصدين الصالحين[1]"

---

[1] القوانين الجزء الثاني ٦٥٩– ٦٦٠ "ترجمة جوتس".

وهنا- كما في أي ناحية أخرى من فلسفة أفلاطون- أعطى الفن دوراً وظفيا بحتا في التربية، ونظر له على أنه ترضية للأطفال، يجوز تقديمها لهم بحذر في تلك المرحلة من مراحل تعليمهم التي يكونون عندها عرضة لأن يثوروا على جفاف نظام تهذيبي عقلي كله؛ فالفن قطعة حلوى القصد من تناولها إخفاء مرارة دواء تدفع إليه الضرورة، أي أنه وسيلة لتحبيب شيء غير مقبول. صحيح أن فضائل وحقائق بعينها يجوز أن يشاد بها في الشعر، والغناء، وفي الفن عموماً، لكن الفضائل بينه، والأشكال محددة لذلك فليس من مبرر يوجب عدم تحديدها تحديداً قاطعاً، فتجمع وتصاغ في دستور، ولا يسمح بأي انحراف عنها؛ ولذلك السبب التفت أفلاطون بإعجاب نحو الفن المصري فقال: "يبدو أن المصريين قد تبينوا من زمن بعيد الأساس ذاته الذي نتكلم عنه الآن، بمعنى أن يلزم مواطنوهم الصغار "الأطفال المصريون" بالتعود على عناء الفضائل وأشكالها، تلك الفضائل التي حددوها وعرضوا نماذجها في معابدهم، ولا يسمح لفنان أو مصور أن يضيف إليها جديداً أو أن يترك الأشكال التقليدية ويخترع غيرها.وحتى هذا اليوم لم يسمح بأي تغيير على الإطلاق لا في هذه الفنون ولا في الموسيقى. ولذلك تجدهم يصورون أعمالهم الفنية، ويشكلونها بنفس الأشكال والتراكيب التي كانت عليها منذ عشرة آلاف سنة. وهذا كلام صحيح فعلاً ولا مبالغة فيه، فليست رسومهم القديمة أو نحتهم القديم أحسن ولا أقل مستوى من أعمالهم الفنية في هذه الأيام الحاضرة، ولكنها صنعت بنفس المهارة ذاتها[1]"

---

(1) القوانين- ٦٥٦

بالرغم من السنين التي فرقت بيننا وبين أفلاطون، فإن في وسعنا القول أننا نعرف عن الفن المصري شيئاً أكثر نوعاً ما مما عرف أفلاطون، وكذلك نعرف أيضاً أن بيانه هذا مبسط أكثر مما ينبغي. إن الفن المصري مر خلال هذه عشرة الآلاف من السنين بسلسلات كثيرة من التطورات، وحتى إذا ما شاهد الباحث دوام الأسلوب وثباته بشكل ملحوظ فإن ذلك الثبات محصور في صنف واحد من الفن فقط، فن المعابد الديني "الكهنوتي" ولا يشمل هذا الثبات فن الشعب المشاعري المملوء بالحيوية، لكن الرأي الأساسي لأفلاطون لا يحتاج تبريراً تاريخياً لأنه يعد الفن عامة تعبيراً عن الجانب الانفعالي المضطرب من طبيعتنا، وما دام هو كذلك فلصالح المثاليات العقلية والفضائل يجب أن يخذل وألا يشجع، وهو على حد تعبير "فرويد" الذي يبدو مناسباً كل المناسبة يرى الفن هجوماً منبعثاً من اللاشعور، ربما يسبب اضطراباً في ذلك البناء العلوي المثالي، الذي نسميه "الأنا العليا".

وبناء على ذلك إذا أردنا أن نعطي الفن مكانة أكثر أهمية من مكانته الحالية في النظام العام للتعليم، وإذا أردنا أن نتعهد الفنون بحكمة رغبة فيها ولذاتها وجب بالضرورة أن نعارض تلك الفلسفة العقلية للحياة التي دافع عنها أفلاطون بلباقة وحصافة، وليست فلسفة أفلاطون الفلسفة الوحيدة التي نخصها بهذا القول، لأننا رأينا أن كل سلطة عقلية أو دينية تحاول التحكم في الفن لغاياتها هي لا ينتهي أثرها إلا بتجريد الفن من حيويته.

الشيء الذي سأحاول عرضه هو أن أي فكرة حقيقية عن العقل يجب أن تفسح مجالاً للانفعالات الإنسانية، ولكل شيء يخضع لها، لأن تاريخ العالم كله وكذلك تاريخ أي فرد عاش فيه يثبت أننا لا نجني سوى الشقاء من جزاء كبت الجانب الغرزي الانفعالي الموجود فينا كبتاً كاملاً أو كبتاً بغير تبصر، في حين لا ينتج سوى نفس الشقاء– ولنسلم بذلك صراحة– من جراء ترك هذه الغرائز والانفعالات تعمل بغير نظام تاركين حبلها على الغارب، وقد سلم فرويد نفسه بهذا قائلاً. "إن وظيفة التربية.. هي أن تمنع، وتنهى، وتكبت، وقد قامت التربية في كل العصور بهذه الوظيفة إلى حد الإعجاب، ولكننا نعرف من التحاليل النفسية أن ذلك الكبت ذاته للغرائز ينطوي على الإصابة بمرض العصاب ولذلك فإن على التربية أن تشق طريقها بين "السيلا" Seylla(•) وهي ترك الحبل على الغارب للغرائز وبين "الشاريبدس" Charybdis(•) وهو العمل على تلاشيها وإذا لم تكن المشكلة عسيرة الحل بالكلية وجب أن نتقابل من التربية لأن هذا التفاؤل سيجلب أكثر النفع وأقل الضرر، فإن التربية موضوع يتعلق بالوقوف على مقدار ما يجوز للإنسان أن ينهى عنه، وفي أي الأوقات يفعل ذلك وبأي الطرق[1]" وأنا أقول إنها أيضاً موضوع يتعلق بالكشف عن مقدار ما يجوز للإنسان أن يشجع، وفي أي وقت

(•) Charybdis, Sellya كلمتان ضارتا مثلاً للغايتين المتقابلتين.

(•)

(1) New Introductory Lectures, P.P. 191- 2.

يفعل ذلك وبأي الوسائل. وباستغلال الفن في هذا الاتجاه السالف وهو تشجيع الغرائز، وبالاستفادة به على أنه وقاية نصد به التدابير النظامية الجافة للفكرة العادية عن التعليم، تحتل التربية من خلال الفن مكانة عالية، وهي لابد لاعبة دوراً كبيراً في المستقبل يتجاوز ما تقوم به في العصر الحاضر.

منتج ومستهلك

وكيفما يكون الأمر فقد حان الوقت لنفرق بين وجهتين في التربية الفنية: الأولى تعليم الفرد على أنه فنان، والثانية تعليم الفرد تقدير الفن وتذوقه، والفرق بينهما هو الفرق بين تعليم المنتج وتعليم المستهلك. وبما أن المواهب الحسية للأفراد مختلفة فطرياً أو هي غير متعاد له فإن السبل التي سيسلكها هؤلاء الأفراد ستتشعب وتختلف في اتجاهاتها عند طور ما من أطوار حياتهم، والاعتبارات التي أوردتها آنفاً تكاد تبين أن تلك الاختلافات في الاتجاه ينبغي أن تصبح جلية واضحة عند سن الحادية عشرة، ومعنى ذلك. أنه على الأقل يجب على المدرس أن يكشف بسهولة بواسطة استقصائه المبنى على التفاهم والود القائم بينه وبين التلميذ، فيما بين سن الحادية عشر والخامسة عشر، عن وجود استعداد مهني يبدو في أي حالة من الحالات الخاصة مشتملاً على ما يعرف عادة بالهبة الفنية، ولكن من المهم جداً في هذه المرحلة. أن نميز بين أفراد ذوي حساسية جمالية مطلقة وأولئك الأفراد النادرين. ذوي المقدرة على إعطاء خبراتهم الجمالية شكلاً محسوساً، فسيصبح

لجمهور من الأطفال المتجانسين أمزجة واضحة الحساسية، ويزداد هؤلاء ما تحسنت أساليب التربية عندنا، وهم عرضة لنقد غير الأمناء من مدرسي الفن ومدرساته، وسينجح من بينهم عدد في الانتصار على أهواء الآباء ومزاعمهم، وغالباً ما يكون ذلك بالتماس النصرة عليهم متفاخرين بما للفن من مكانة فخرية في الميزان الاجتماعي، إذا ما قورن بالأعمال التي يمكن أن يستبدلوها به، (مع العلم بأن الفنان في الميزان أرقى قليلاً من كاتب الاختزال ومن كاتب الحسابات، ويكاد الفن يتساوى في الميزان مع حرفة من الحرف). وأما في وقتنا الحاضر فإن هذه النخبة من الأرواح الممتازة الحساسية ترسل إلى مدرسة الفنون لتتدرب على الرسم والنحت نقلاً عن الآثار القديمة، وكذلك بإتباع كل أسلوب آخر من أساليب الدراسة الأكاديمية، والواقع أن هؤلاء جميعاً سوى واحد في كل ألف من هذه الأنفس ذات الحساسية، سوف لا يزدادون في المقدرة الإبتكارية شيئاً البتة عن بغل، فهم مستقبلون حفاظ، بل عقماء. ومن الممكن في بعض الأطوار أن نتخذ خطوات في سبيل الاحتفاظ بالمقدرة الابتكارية التلقائية التي تختص الطفولة بها، ولكن يتحدد في هذه الأيام حظ الطفل سلفاً عندما يبدأ الأب أو المدرس عزمه على إخراج الطفل فناناً.

ليس من المفيد أن نناقش ما إن كان علم النفس قادراً على التحكم دائماً في نمو الفرد في طفولته المبكرة تحكماً بقي بأن يكون أي ميل خاص- مثل الميل الفني- موضع الاختيار والتوجيه المقصودين، وليس هناك في الوقت الحاضر تفكير في إمكانية من هذا النوع، ونحن لذلك نستبدل بها شيئاً آخر، هو استغلال الفرص التي تقدمها الوراثة

والظروف العارضة، وسنتقدم تقدماً عظيماً عندما يبدو رباط ما بين اختيار المهنة وغاية واضحة تنتحيها فطرة الطفل أو مزاجه. والشيء الذي نحتاجه لاختيار من التلاميذ سيواصل دراسته كمصور أو مثال هو بعض الوسائل التي تحكم بها على ملكيتهم لما يجب أن نسميه "القدرة التشكيلية"، أو فقدانهم إياها خلال الإحدى عشرة سنة الأولى من طفولتهم، ويجب أن نسميها بهذا الاسم لنتجنب نعتها باللفظ الواسع غير المحدود وهو "القدرة الابتكارية" وأقصد بالقدرة التشكيلية القدرة على نقل الإلهامات "الأحداس" الهامات الحجم، والشكل، واللون التي تنبعث من المستوى الغرزي أو اللاشعوري للعقل إلى المواد السهلة التشكيل مثل الحجز، والطين، والبوية، (أو نقلها في حالة الشعراء والموسيقيين إلى خامات أخرى كالكلمات ورموز الموسيقى) وتلك هي القدرة الوحيدة التي تميز الفنان المطبوع عن أي رجل آخر مكتمل الحساسية. فهلا تتجاهل في هذه اللحظة أهمية هذه الأحداس؟ إذن لكفانا ذلك لإدراك أن لا وجود منذ بداية العالم حتى اليوم لفن عظيم- عظيم في نظر العالم كله والفطرة- بدون تلك الصفات الخاصة "وهي الأحداس"

من الجائز عندما نكشف طرقا نعرف بواسطتها ملكية الفرد لهذه القدرة، أن نصبح في خطر من زيادة عدد المصورين والمثالين عن الحاجة، ولذا يجب حينئذ على جمهورية تلك الأيام أن تحدد عدد الفنانين الذين تحتاجهم لاقتصادها الاجتماعي، وعليها أن تختار بموجب هذا العدد فئة معينة من أبنائها اختياراً مبنياً على أساس المنافسة

والتسابق، وبناء على ذلك تدربهم التدريب الفني، ولكنا مضطرون مرة أخرى ألا نرحب بهذه الفكرة المحتملة جد الترحيب، لأن النداء القائل بأن "الفنان ليس نوعاً بعينه من الناس، وإنما كل إنسان فنان من نوع خاص" كثيراً ما يردده الناس، وهو يعبر عن حقيقة جوهرية، لكن ليس من الحق أن نتجاهل الاختلافات الموجودة بين الناس في التكوين الحسي، فإن الاختلافات الموجودة بين مصور وموسيقي، وبين شاعر ومثال، اختلافات مطلقة، وتعتمد على حساسية لمادة بذاتها تمكن نوعاً خاصاً من الناس أن يصبحوا نوعاً خاصاً من الفنانين. وسيستطيع كل إنسان– وهذا ما نتمناه– التعبير عن نفسه كفنان من نوع ما إن لم يشوهه تعليمة أو يحول بينه وبين ذلك، ولكن نوعاً خاصاً من الناس هو الذي يقدر أن يصبح شاعراً، أو مصوراً، أو مثالاً، أو موسيقياً من النوع الخاص الذي نسميه فناناً عبقرياً عظيماً[1].

تربية الغرائز

إذا كانت المثل العليا توجب أن نحد من عدد أولئك الأفراد الذين ندربهم على أنهم مصورون، أو مثالون، أو فنانون مبتكرون بوجه عام فإن الواجب يقضى من جهة أخرى أن تكثر إلى درجة كبيرة من عدد الأفراد الذين يدربون على تذوق الفنون وتقديرها، والحق أنه يجب ألا يعفى إنسان ما من هذا التدريب الأخير إلا هؤلاء الذين لا يليقون له قطعاً

[1] بعد إصدار هذا الكتاب عالجت هذه الموضوعات بتوسع كبير في كتاب "التربية من خلال الفن".

بسبب البلادة أو الانحلال العقلي الميئوس منهما، لأن الذوق الفطري العام وكذلك علم النفس يخبراننا أن الدوافع الجمالية– وهي شيء عادي لدى الأطفال، وهم فيها متماثلون بشكل يلفت الأنظار في جميع أنحاء العام وفي كل الأزمان– موجودة في حالة ركود عند من نطلق عليهم جمهور المثقفين. ولذلك ينبغي ألا نعجز عن تدبير وسائل نحفظ بها تلك الدوافع أقرب قليلاً إلى مستوى الشعور، وهكذا يمكن ذلك العقل من تنمية تلك الاستجابات الانفعالية للجمال تنمية عظيمة المدى، تلك الاستجابات التي ينحصر الآن أثرها المشرف المهذب في بقية من بني الإنسان متواضعة كل التواضع. والفرق بين الفنون التطبيقية والفنون الجميلة، كما ناقشت ذلك في مكان غير هذا وأناقشه كثيراً، مجرد فرق في الدرجة والاتجاه، لا فرق في النوع، لذلك تكون كل نواحي النشاط الاجتماعي جمالية في أي نظام طبعي للمجتمع، ويتخلل الانسجام والتوافق كل ما نفعله وكل ما نصنعه، وبهذا المعنى يكون كل رجل منا فناناً من نوع ما، ولا يكون أي فن موضع الاحتقار لمجرد كونه فناً نفعياً أو ميكانيكياً.

ومع هذا سوف لا نستفيد شيئاً إذا تجنبنا في معالجة هذه المسألة تضارب القيم التي ينطوي عليها هذا الموضوع، فالضرورة توجب مالا يقل عن تغيير نظام التقييم كله، إذ يجب أن نتعلم كيف نخفض لدرجة كبيرة من شأن تلك القيم الاجتماعية والعقلية التي ظلت الغاية الرفيعة التي يهدف إليها التقليد الكلاسيكي كله، لأن تاريخ العالم، ذلك التاريخ المحزن الملطخ بالدماء لعالم ظل قائماً أكثر من ألفي سنة على سيطرة

القيم الفكرية من أي نوع ما، لا يشهد لتلك القيم بكفايتها لتوفير السعادة الإنسانية، ولذا يجوز أن نحاول على الأقل تجربة تربية الغرائز بدلاً من أن نكبتها، ولا يمكن أن تتجاوز تكاليف الإخفاق ما قد قاساه العالم من قبل، ولا يزال يقاسيه حتى الآن من نكبات.

عملية التربية

لا يزال من الضروري أن نسأل عما تتضمنه عملية تهذيب الغرائز[1] من أمور وعلى الأخص في محيط الفن، إنا رأينا أن "فرويد" يصف "إلهي" بأنها "عماء أو قدر لغلي الثورة"، ولكن البعض يرى أن العمل الفني شيء منظم على الدوام. صحيح ألا نلزم أنفسنا بهذه القيم مثل التماثل، والتناسب المنتظم، والخطوط البينة التي تحدد الأشكال، ولو في الفكرة الكلاسيكية عن تنظيم العمل الفني؛ ذلك لأن الأسلوب الباروكي[●] فن رغم أنه على نقيض هذه الصفات السابقة، ويثبت أن النظام في الفن والحبكة الفنية شيئان من المستطاع أن يكونا مطلقين

---

[1] قد يكون من الضروري أيضاً أن نعرف الغريزة. "تختلف الغريزة عن المثير في أنها تنشأ عن مصادر إثارة داخل الجسم، وتعمل بصفتها قوة دائبة، وإنها لكذلك بدرجة لا يقدر معها موضوعها على الإفلات منها بطريق الهرب كما يحدث ذلك مع مثير خارجي. ويمكن أن تصف الغريزة بأن لها مصدراً، وموضوعاً، وهدفاً. أما المصدر فهو حالة من الهياج داخل الجسم، وأما هدفها فهو إزالة هذا الهياج، وتصبح الغريزة فعالة فعلاً عقلياً منذ سيرها من مصدرها حتى تحقيق هدفها. ونحن نشبهها بكم من الطاقة يشق طريقه مندفعاً في اتجاه خاص "فرويد" نفس المرجع ص ١٢٥.

(●) هو في الأصل اصطلاح في فن الصياغة ثم استعمل في الفنون عامة للدلالة على المغالاة في التزويق عند إعداد التصميمات.

بغير نظام ولهما فاعليتهما، والحق أن المقام المشترك الوحيد الجامع بين كل أساليب الفنون روح معينة أو قوة بعينها، وقد سميناها خط يد الفنان، ولكنها بالطبع تشمل- عندما تتوسع في الاستعارة- وحدة أكبر هي وحدة الصحيفة نعني بذلك الوحدة الكبرى للعمل الفني. ومعنى ذلك أن العمل الفني يشتمل على كم معين من العمل مثلما يشمل كيفه، ويجب أن تكون القوة فيه متفقة في المدى مع ذلك الكم.

يقول فرويد أيضاً- مناقضاً مناقضة واضحة وصفه السابق "للهي" بأنها عماء كما مر بنا ذلك- لا شيء في الهي يتفق مع فكرة الزمن، ولا اعتراف فيها بفوات الوقت، وإن العمليات العقلية لا تتغير فيها بمرور الزمن أيضاً، وتلك الحقيقة الأخيرة شديدة الغرابة، وفي حاجة إلى أن يهتم بها التفكير الفلسفي اهتماماً مناسباً، وأحس على الدوام أننا لم نستفد إلا قليلاً جداً من نظريتنا التي تقوم على الحقيقة الأكيدة، وهي أن المكبوت يبقى بمرور الزمن غير متغير، وهذا على ما يبدو يمكننا من الوصول إلى بعض الحقائق الهامة حقاً"[1]! من الممكن أن نجد بين هذه الحقائق حلاً يكشف عن الغموض المحيط بالمسألة الفنية. وليتذكر القارئ أننا قلنا إن الجهاز الحسي أو العصبي الخاص لدى الفنان يمكنه من "أن يدرك أفكاراً موجودة في مستويات في "الأنا" وكذلك في "الهي" أكثر عمقاً من المعتاد، ولا يستطاع الوصول إليها بغير ذلك"، فإذا اعتبرنا تلك المنطقة، أو ذلك المرجل الذي يقدر الفنان أن يحدق بنظره داخله

---

[1] نفس المرجع ص ٩٩.

منطقة حقائق لا تتقيد بزمن، بدى لنا حينئذ تفسير نوضح به مصدر الطاقة الحيوية التي تفد إلى الدافع الابتكاري عند الفنان، وبدت لنا كذلك فكرة على الأقل تفسر الاستجابة العامة لذلك الإنتاج الذي يعبر عنه الفنان بطريق الإلهام؛ لأن الشيء الذي لا يتقيد بزمن عالمي، عالمي لنفس السبب الأول وهو أنه غير مقيد بزمن.

ومن ثم نحن نتخيل الفنان يغوص في قدر مليء بحقائق لا زمنية بالغة الحيوية، ثم يأتي في بعض الحالات إلى سطح هذا القدر بواحدة أو أكثر من تلك الحقائق، والراجح أن أي اتصال مباشر بأعمق طبقات العقل كهذا الاتصال السالف يجاوز كثيراً جداً استطاعتنا على تذوق الفن، ولذا فإنا نميل إلى نعت الفن الناشئ بهذه الكيفية بأنه غريب غير طبعي، ويصح أن نجيزه في حالات قليلة ونفسح له صدورنا كما نجيز ذلك الفن الموجود في خيالات كل من "بوش والجريكو" الجامحة، وخيالات "جويا" في طوره الجنوني، ولكن يجب على الفنان بصفة عامة أن يستأنس حقائق خياله هذه ويهذبها قبل أن يعرضها على العامة الواقعيين، وهم الذين لا يدركون الخيال وهذا الاستئناس والتهذيب وظيفة ذلك الجزء من عقل الفنان الذي نسميه "الأنا"، وإنها "الأنا" بالذات التي تتوسط بين لا شعور الفنان والدنيا الخارجية، أي التي تجعله فعلاً عاملاً واعياً، كما هو واقع الأمر. وفيها يقول فرويد "إن الأنا عضو الحس للجهاز كله أي للإنسان، وهي علاوة على ذلك لا تستقبل مثيرات وقلاقل تأتي من الخارج فحسب، بل تستقبل أبضاً مثيرات أخرى مندفعة من داخل العقل، ولا يمكن أن يخطئ إنسان إذا ما عدا الأنا ذلك الجزء

من "الهي" الذي يتغير بقربه من العالم الخارجي ومن جراء ما يؤثر به هذا العالم الخارجي فيه...، ويجب على "الأنا" في تأدية هذه الوظيفة أن تراعى العالم الخارجي وتحتفظ بصورة صادقة له فيما يتخلف في الذاكرة عن مدركاتها الحسية، وكذلك يجب أن تستخرج بواسطة التمحيص الذي يكشف عن الواقع أي عنصر في صورة العالم الخارجي هذه ساهمت به منابع الإثارة الداخلية، وتنظم الأنا نيابة عن "إلهي" الطرق المؤدية إلى الفاعلية، ولكنها تدخل بين الحاجة والفعل أي "الأداء" العامل الفكري للتباطؤ والتأجيل، ذلك الذي تنتفع في خلاله بمخلفات الخبرات المخزونة في الذاكرة، فتنجي بهذه الطريقة عامل السرور الذي يدفع العمليات اللاشعورية ويقويها قوة لا تنكر، وتستبدل به عالم الواقع وهو الذي يبشر بأمان أكثر، ونجاح أعم"[1].

كل هذا حق بالنسبة لتكوين الفرد العادي "ولكن الفنان يشذ عن ذلك، فهو لا يستبعد أي عنصر ساهمت به منابع الإثارة الداخلية، وإنما غايته ذاتها أن يجلب هذه العناصر، وأن يغير السطح المنتظم الهادئ للفكرة التقليدية عن الواقع، وذلك بإدخال قوى من أعماق الكائن التي نسميها "الهي"، ذاك لأن مراده أن يتجنب العامل الفكري للتباطؤ والتأجيل، ويقدم للعالم كل حيوية "أحداسه" وكامل أعيانها، وهي مدركاته لعمليات عقله الغرزية.

ويجب عليه أن يراعى شيئاً واحداً فقط، وهو الاتفاق مع الناس،

---

[1] نفس المرجع ص ١٠٠- ١٠١

فينظم انسياب طاقاته الغرزية تنظيماً محكماً بحيث لا تزعج الفرد السوي إزعاجاً يتجاوز الحد المعقول أو تعاديه، وهو يفعل ذلك بطريق تنكير صوره الحرة غير الخاضعة للقانون، وذلك بإعطائها شكلاً، وتناسقاً، ولباساً من الرموز والأساطير، تلك الأشياء التي تجعلها مقبولة لدى الناس عامة. وهكذا يمكن أن يقال إن العملية الفنية بوجه عام تتكون من عمليتين: العملية الأساسية التي تعرف دائماً بالإلهام، والتي نصفها في علم النفس بأنها اتصال الفنان بأعمق طبقات اللاشعور، والعملية الثانوية، وهي عملية إحكام وصياغة، يجعل فيها الفنان مدركاته وخواطره "أحداسه" الأساسية نسيجاً يمكن أن يتخذ مكانه في الحياة المنظمة في الواقع الشعوري.

تبقى الأسطورة والرمز على هذا المستوى الحسي البسيط دائماً، فما هي إلا مبتكرات من خلق الخيال كما نراها في التراث القديم لأمة من الأمم وفي الخرافة، وإنما تصبح الأسطورة والرمز– في حكم العقل– خطأ وضلالاً فيتعقلها ويقضي عليها عندما يصبح لدى الإنسان رقيب خلقي، وعلم أخلاق، وفقه دين. وحينئذ يموت الفن(•) وذلك لأننا يجب أن نظل في هذه الأمور الفنية أطفالاً، كما ينبغي ألا يكون للتربية أي غرض آخر سوى أن نحافظ فينا على بعض أثر جولات العين البريئة وبهجتها.

(•) قد يفهم من العبارة أن الفن شأنه شأن الأساطير بتلاشي ما ظهر رقيب خلقي وعلم أخلاق وفقه دين، والحق أن ذلك غير صحيح فليس هناك أنضج ولا أقوى من تلك الفنون التي عاشت في حماية الأخلاق والدين مثل الفنيين المصري والإسلامي.

الفصل السابع

الفن في مرحلة الانتقال

لتكن حوادث التقدم العلمي وحركات الإخاء الاجتماعي عزيزة غالية باعتبارها عوداً وإحياء تقدميين للبراءة أو الفطرة الأولى.

"آرثر رمبود"

كنا نتناول الفن والمجتمع من الناحية التاريخية حتى الآن في هذا الكتاب والحق أننا أيدنا أسساً عامة عن طبيعة الفن، وهي أسس أولية نظرية ترجحها القرائن نسبياً، ومعنى ذلك أنها وإن كانت مبنية على دراسة علمية للفن، وعلى ما نستنتجه من التطور التاريخي كله للخامة الفنية الصالحة، فإن هذه الحقائق التي نحن بصددها تتصل بالحساسية الجمالية، وقد فرضنا أن هذه الحساسية إن لم تكن كما ثابتاً موثوقاً به، فهي على الأقل قدرة نفسية، وهي– مهما كان مقدار اختلافها عند إنسان عن آخر، وفي فترة عن أخرى– لسان يعبر عن حاجة أساسية من الحاجات الإنسانية، تلك الحاجة إلى التعبير عن انفعالاتنا وخواطرنا الداخلية تعبيراً حسياً شكلياً، يتعدى حدود الذات، ولربما كانت درايتنا بدوام تلك الحاجة المحركة هي الدافع إلى السعي في سبيل إيجاد أنماط

فنية يمكن أن نعدها أساليب عالمية، ولهذا فإن من شأنها أن تتفق مع رغبات الجنس الإنساني مادام هذا الجنس على قيد الحياة. ولقد أشكل على كارل "ماركس" فهم السبب الذي من أجله ظل فن الإغريق مصدر متعة جمالية عندنا، وظل سائداً لاعتبارات معينة بصفته المثال أو المقياس البعيد المنال، والواقع أن ليس لهذا الاعتقاد مبرر تاريخي مطلق، فقد كنا نرى لمدة عدة مئات من السنين مثل الفن الإغريقي شيئاً لا يتغير، ولكن خلال هذه القرون تغيرت بشكل ملحوظ تلك الأشياء الحقيقية التي تعنيها كلمتي "الفن الإغريقي" ذلك أن الفكرة العامة عن فن الإغريق كانت منذ بداية عهد النهضة حتى القرن السابع عشر الميلادي غير واضحة البتة، ومن المحتمل أن لم يكن في ذلك الوقت فرق واضح تماماً بين الأساليب المختلفة من الفن الإغريقي بعضها والبعض الآخر، وحتى بين هذا الفن الإغريقي في تلك الأيام والفن الروماني. أما دراسة الفن الإغريقي دراسة منسقة فقد بدأت برحلات "سبون وولر" عام ١٦٧٥- ١٦٧٦. ولكن المادة التي تكفي لوضع طريقة تاريخية لدراسة تاريخ الفن الإغريقي لم توجد إلا بعد الكشف عن بومباى سنة ١٧٤٨، وقد تغير منذ ذلك الحين تقديرنا للفن الإغريقي نظراً لتزايد فهمنا له، ولربما لا يزال يعيش بين ظهرانينا أناس يميلون لتأريخ بزوغ الفن الإغريقي بحوالي القرن الرابع قبل الميلاد، ولكن الذوق العام الشائع بين خبراء الفنون وناقديها يرجع القهقري بذلك التاريخ حتى القرن السادس بل إلى قرون أسبق. ومع أنه ليس ثمة إنكار لتقلب التقدير الجمالي وتغيره فمن السهل أن نقطع بأن التقدير الحديث للجمال

صحيح من أساسة إذا نظرنا إليه من وجهة نظر واحدة، ذلك بأنه ينطوي على استبعاد تلك لمقاييس العقلية الصرفية للفن التي تحارب على الدوام ذات وجود الفن، كما رأينا ذلك من قبل، وبأنه قائم على تقدير تلك العناصر الحدسية اللاعقلية التي نملك الآن من الأسباب ما يدفعنا للاعتقاد بأنها العناصر الأساسية التي ينبني عليها الفن.

وحينئذ تكون مسألة المستقبل هي: هل نستطيع المحافظة على الفن في شكله الطبعي الأساسي بينما نعطيه مكانة في كيان مدنيتنا أم لا؟ إنا لنرى أن من الخطر على المجتمع أن يفرط في انتباهه للفن، ولكن من الضروري على المجتمع رغم ذلك أن يعضد الفنان ويعاونه، ويجب أن ينظر المجتمع إلى الفن على أنه ضرورة لابد منها كالماء والخبز، ولكنه وقد أصبح كالماء والخبز وجب أن يتقبله قبولاً طبعياً، عادياً فيجب أن يكون الفن شيئان متكاملاً مع حياتنا اليومية وألا نعتبره شيئاً تافهاً يلهي عنها، ولذلك ينبغي أن نعالج الفن لا كما نعامل الضيف، ولا حتى كما نعامل الضيف الذي يتحمل نصيبه من النفقات، ولكن كما تعامل الأسرة فرداً من أفرادها. ولقد وجدت في كتاب "دكتورة بندكت" القيم ما يعزز هذا القول، ولكن نفسي تتوق لأن أضيف إلى قولي هذا مقتطفة حاسمة من كتابها تبين عملية التكامل العامة، وهي الطريقة الصحيحة الطبعية التي تتطور فيها المدنية وتكتمل، وإن أنسب ما في قولها هذا هو اتخاذها الفن بيلاً توضح به ما تريد.

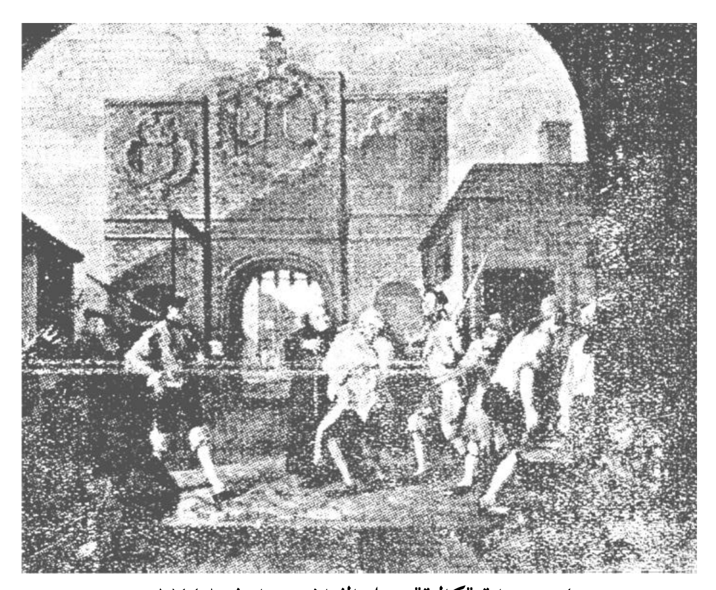
"إن تكامل الثقافات ليس غامضاً بالمرة، فهو نفس العملية التي

تكتنف نشأة أسلوب من الفنون واستمراره في الوجود، فقد بدأ فن العمارة القوطية بما لا يتعدى إيثاره لعنصري الارتفاع والضوء، فأصبح- بفعل شرعة ذوقية نشأت ضمن آدائه الفني- الفن الفذ المتجانس الذي ازدهر في القرن الثالث عشر، ولقد نبذ عناصر كانت غير منسجمة معه، وعدل أخرى تبعاً لأغراضه، وابتكر عناصر جديدة تتفق مع ذوقه، وعندما نصف هذه العملية وصفاً تاريخياً لا مفر من أن نستعمل تراكيب تعبيرية حية كما لو كان في نشأة ذلك الشكل الفني العظيم اختيار وغرض، ولكن يرجع ذاك إلى صعوبة في تراكيب لغتنا، فلم يكن في نمو شكل ذلك الفن اختيار عن وعي ولا هدف. وإنما الشيء الوحيد الذي لم يكن في بادئ الأمر يتجاوز تحيزاً طفيفاً للتراكيب وطرق الأداء المحلية أفصح عن نفسه بقوة كبيرة فأكبر، وتكامل بذاته في مستويات واضحة ثم في مستويات أخرى أكثر وضوحاً انتهت بوجود الفن القوطي"

"وهكذا فإن ذلك الذي يحدث في حالة نشوء الأساليب الفنية العظيمة يحدث أيضاً في نشأة الثقافات "الحضارات" بصفة عامة، فإن كل ذلك السلوك المتعدد النواحي الموجه نحو الحصول على العيش، ونحو الزواج، ونحو الحرب، ونحو عبادة الآلهة، يحول وفقاً لقوانين لاشعورية للاختيار، تنشأ مع الحضارة إلى تراكيب أو أنماط من أنماط الحياة متماسكة في ذاتها. وتخفق بعض الثقافات في الوصول إلى ذلك التكامل، كما تخفق عن نيله بعض العصور الفنية، وإن ما نعرفه عن كثير من الحضارات قليل جداً مما يجعلنا عاجزين عن فهم الدوافع التي سببت نشأتها، ولكن الحضارات على أية درجة من التعقيد والتركيب

حتى أبسطها تحقق ذلك التكامل، وتعد أمثال هذه الحضارات أموراً من السلوك المتكامل متفاوتة النجاح والشيء العجيب في الأمر إمكانية حدوث الكثير من هذه الأشكال المتناسقة"[١]

قد وضعت خطا تحت العمارة التي تبدو لي العلة التي يحتمل كثيراً أن ننساها، فإن عملية التكامل غرزية، ولنا أن نشك في قيام أي مدنية رسمت صورتها عن قصد في وقت ما. إن هذه العملية نشأة لا شعورية، يقتلها التعقيل. ومدنيتنا في الوقت الحاضر تعاني ذلك الحظ وها نحن أولاء الآن عند الغاية القصوى من عملية تعقيل، ونحاول بجهد كبير من الوعي.



٥٤- بوابة "كالبة" عمل الفنان هوجارث ١٧٤٨م

(1) Ruth Benedict: Pattern of Cultures, London, 1935 P, 47- 8



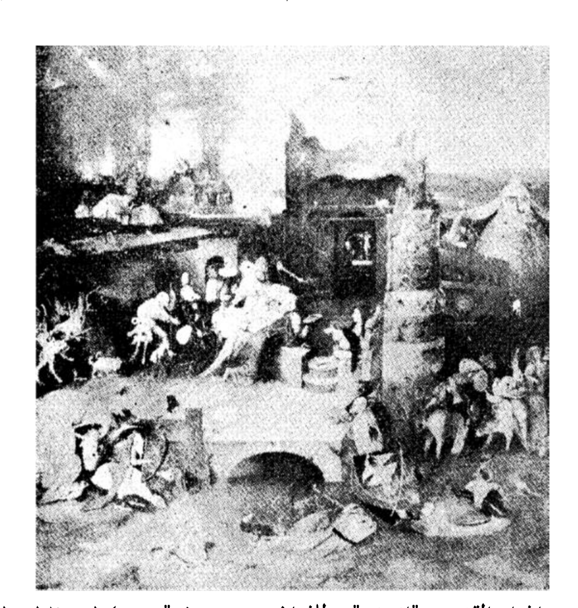
٥٥- "بائعة الجمبري" للفنان هوجارث



٥٦- يوم ٢٨ يولية "الحرية تقود الشعب" للفنان "دلاكروا"



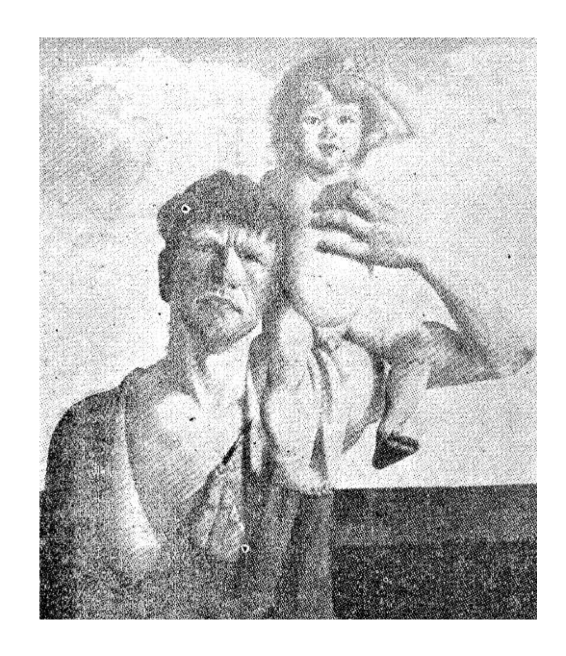
٥٧- "استراحة الدرجة الثالثة" رسم الفنان دومية ١٨٠٨- ١٨٧٩م



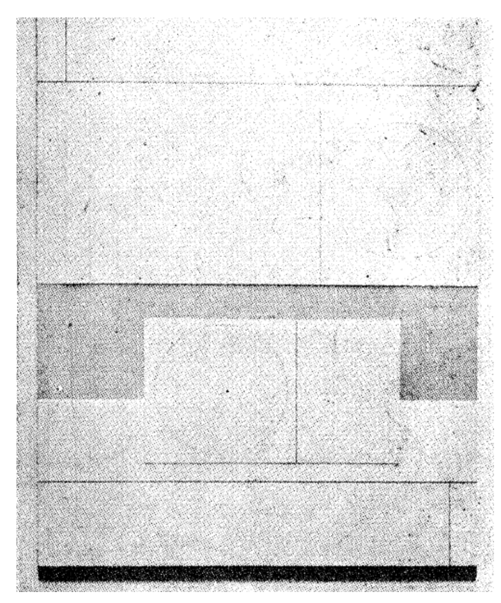
٥٨- إغراء القديس "انتوني"- للفنان جيروم بوش" ١٤٥٠- ١٥١٦م



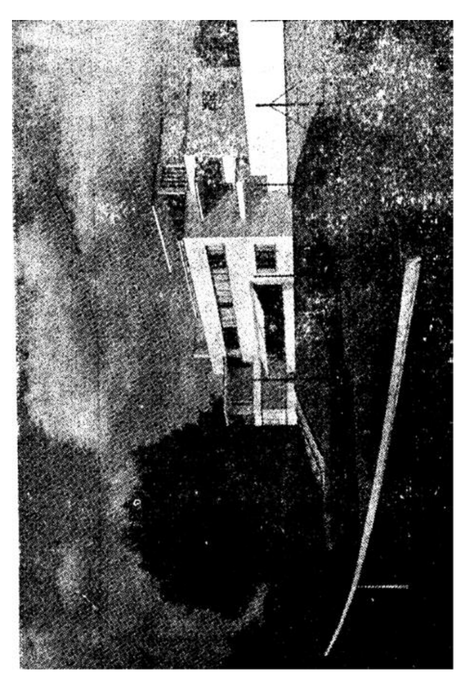
٥٩– عجوز يهودي– للفنان مارك شاجان



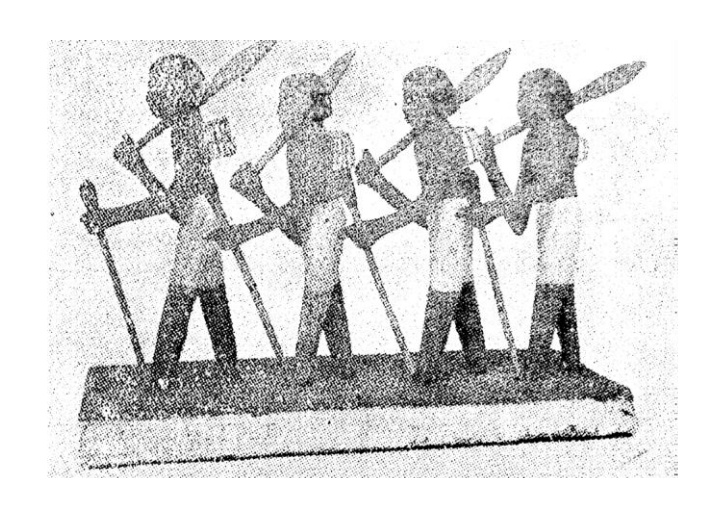
٦٠– صورة الفنان لنفسه– من عمل الفنان (أوتودي Otto Dix)



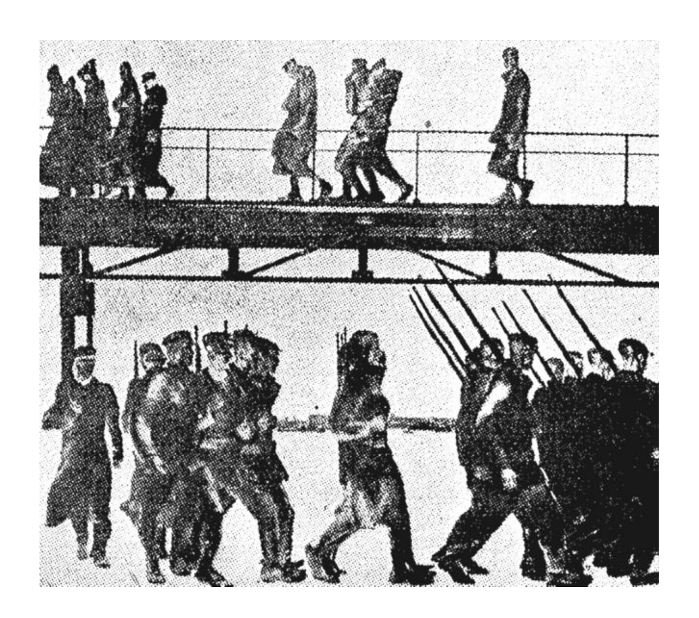
٦١- رسم بارز للفنان (بن نكلسن Ben Nicholson) ١٩٣٥م



٦٢- منزل بجهة (Coombe, Surrey) تصميم المهندس "ماكسوبل فراى"



٦٣- "الحمالون" خشب محفور من الفن المصري القديم



٦٤- حرس بتروجراد- للفنان الكسندر ١٩٢٧م

أن ندرك الحقيقة الواقعة، ولذلك نحن نعيش في عصر تحول تتوقف فيه طريقة بأسرها للحياة والتفكير، وتتوقف لا لتعاود سيرها أبداً، فإن كان

ولابد أن يتصل حبل المدنية وجب أن نكشف طريقاً جديداً للحياة.

أما ما أرغب أن ابحثه في ذلك القسم الأخير من كتابي فهو: أولاً، وظيفة الفن في عصر التحول الحاضر، ثانياً، مكانة الفن في مجتمع المستقبل، وهدفنا من ذلك أن نقرر وضعنا نستطيع منه أن نلقي نظرة على الميول الاجتماعية المختلفة في الوقت الحاضر، ونفحصها ونختار منها ما يبدو لنا بجلاء أنه يضمن أكبر ضمان مدنية يتخذ فيها الفن مرة أخرى مكانته ووظيفته.

عصر تحول

توجد في الوقت الحاضر حركات فنية تحولية، كما توجد بالطبع جماعة من الفنانين تعارض أي حركة من هذا النوع، ومع ذلك فربما يسهل بحثنا أن نقسم كل هذه الحركات والفنون المتنوعة إلى ثلاث مجموعات عامة كما يأتي:

(١) فن أكاديمي برجوازي (٢) فن ثوري انقلابي (٣) فن وظفي. وفي وسعنا أن نتجاوز ذلك إلى تقسيم المجموعة الثانية إلى أنماط أخرى، الأول: نمط تعبيري، والثاني: نمط "ما فوق الواقع "والثالث أنماط مجردة أو غير تمثيلية (أي لا ترسم الصورة الظاهرة للواقع ما هي)، وسيكون سهلاً بعد هذا التقسيم الإضافي للمجموعة الثانية أن ننتقل من مفهوم مجموعة من تلك المجموعات إلى مفهوم المجموعات الأخرى ومضمونها.

ونحن نقصد بالفن البرجوازي[1] الأكاديمي ذلك الفن الذي يواصل التقليد العام لعصر النهضة، سواء ما كان منه فناً قائماً على المثالية الأكاديمية دينياً أو دنيوياً، أم فناً يعتنق التقليد الواقعي الشعبي، وهو ذلك النوع من الفن الذي يغطى سنوياً جدران الأكاديمية الملكية في انجلترا، وجدران المنشئات المماثلة لها في البلدان الأخرى، ويجب أن نعتبره سلعة تجارية لا يعي أصحابها غباوتهم، كما لا يجهلون مع ذلك حظها ومصيرها، فهو في بعض الأحيان فن عظيم إذا قسناء من ناحية الأداء، عاطفي بشكل عام، ليس له أهمية البتة على الدوام، ولقد قاسى في المائة سنة الأخيرة عدت ضربات قاسية، وكانت أولى هذه الضربات وأقساها اختراع آلة التصوير التي تجعل هذا الفن غير لازم بالمرة كطريقة لتسجيل الحقائق والسمات الطبعية، ومع هذا فلا يمكن بالطبع الإدعاء بأن آلة التصوير تعطي ترجمة مضبوطة "للواقع" فلا شيء أكثر حرية من آلة التصوير، وهذه حقيقة يعرفها أغلب الناس عن الصور الفوتوغرافية التي اتخذوها لأنفسهم؛ وعلى ذلك لا يزال المجال متسعاً أمام الفنان– دون أن يصير رجلاً خيالياً بأية حال– ليكدح في سبيل إيجاد طريقة فريدة لمعالجة الواقع الموضوعي للناس والأشياء مع أن هناك من وجهة نظر علم النفس بابا للشك في قدرته على الحصول في وقت ما على ما يتعدى استجابته الذاتية للواقع، وإذا ما كان هناك وجود لذلك الواقع

---

[1] أعتذر لاستعمال هذه الكلمة بمرادفاتها المطاطة لكن لست أجد لفظاً إنجليزياً يعين المستوى العام للكفالة المالية في ظل النظام الرأسمالي وحالة الأزمة في الدولة وغير ذلك، وكذلك كل الأضرار الاجتماعية والخلقية المصاحبة لها.

الموضوعي ازداد تطابق أعمال الفنانين كلما نجحوا في بلوغ مرماهم، أي نجحوا في تسجيل ذلك الواقع الموضوعي ولكن ليس هناك في الحقيقة أي اتجاه ولو يسير نحو تماثل كهذا للرؤية والتعبير، ولذلك يصبح الهدف الشائع للفن الأكاديمي سراباً متى نسلم بذاتية إبصار الفنان الفرد ونسبيته، وهكذا لا يبدو هناك أي سبب يستدعى أن يحصر الفنان نفسه في هذه الطريقة الخاملة العقيمة، ومعنى ذلك أنه لا يبدو أي مبرر يوجب على الفنان ألا يستبيح كل سلسلة الإدراك الداخلي، وهذا هو بالضبط دعوة تنادي مدرسة من الفنانين الحديثين، وسنرى ذلك بعد.

أما الضربة الثانية وربما كانت نتيجة للضربة الأولى فهي انصراف جل الفنانين والنقاد النبهاء انصرافاً عاماً عنه، فقد تحول المجرى الرئيسي للفن منذ منتصف القرن التاسع عشر، سواء تحول ابتغاء الخير أو الشر، عن مذهي الواقعية والمثالية واختص بالتعبير الخالص عن القيم الجمالية، ولكن من المسلم به أن هذا الفن لم يعد شائعاً في أثناء هذا التحول، وربما لا يزال غير متحقق من هؤلاء الذين ينصرونه "رعاته"، ولكن يفضل أغلب الفنانين الموهوبين الموت جوعاً عن مسايرة التقاليد التمثيلية التي ينبني عليها النحت والتصوير الأكاديميين.

أما الضربة الثالثة فلربما يتعدى أثرها الفن البرجوازي الأكاديمي إلى غيره من الفنون، وهي تدهور الرأي الذي يجب أن نسميه "المباهاة بالفن" تدهوراً عاماً، فمن الجائز أن تظل قطعة من النحت أو لوحة من التصوير تستعمل بشكل زخرفي، ولكن ندر أن يقتنيها الناس لذاتها

فحسب وبما يستدل منه أن من الخير أن نكثر من اقتناء القطع الفنية، فإنها تقتني على أنها جزء من تصميم زخرفي، تشغل الصورة فيه، مثلاً مكانة عنصر من عناصره فقط، بل- وهو الحق- تشغل مكانة عنصر يجوز الاستغناء عنه استغناء تاماً، وهذا الاتجاه دليل في ذاته على الحساسية الجمالية الممتازة، ومضيع لكل الفكرة الفردية عن الإنتاج الفني، وذلك لأن الصورة إن لم تقتن لما تقول، وهو ذلك الذي يعطيها مجالاً يتجاوز الحصر، واقتنيت رغبة فيما تؤديه، أي لوظيفتها الزخرفية بلغنا بسرعة حد التشبع، وعلى الأقل في البلاد المتأخرة التي ركد أهلها. ومع ما سلف ربما لا تزال آلاف من البيوت خالية من صورة أكاديمية، وربما اجترأ الأكاديميون وانتفخت أوداجهم لهذه الفكرة، لكن ويا للأسف لا تزال ضربة أخرى تنتظرهم وهي كفيلة بأن تحطم أي أماني وآمال جديدة، وهي التوسع في وسائل استخراج نسخ متعددة للصورة، وطبعها، ونجاح هذه الوسائل وصلاحيتها، فأينما يجوز أن تعلق صورة أكاديمية أصيلة يصبح من المحتمل جداً في هذه الأيام، أن تعلق نسخة مطبوعة لأحسن صورة من صور العام الأكاديمية، ويمكن الحصول عليها بثمن يساوي جزءاً يسيراً من ثمن الأصل، ويا ليت الأمر وقف عند هذا الحد بل حدث ما هو أدهى من ذلك وأمر، وهو أننا اكتشفنا أن أساليب من الفن الحديث زخرفية للغاية لزهو ألوانها، مثل صور فان "جوخ وجوجان" تباع سنوياً آلاف النسخ المنقولة عنها لأناس ربما كانوا في الماضي يشترون صوراً أكاديمية أو صوراً من معرض الفن المحلي مع أن هذه الأساليب قد لا ترضينا على أنها تمثيل مضبوط لما نرى.

تؤثر بعض هذه الاتجاهات في الفنان الثائر تأثيراً لا يقل عن تأثير ما في الفنان الأكاديمي، ولكن بين الاثنين فارقا ينحصر في نقطتين، ثانيتهما أكثر أهمية من الأولى. أما الأولى فإن الفنان الثائر في طور صباه، ومن الجائز أن يقدم لنا إنتاجاً نادر القيمة، وأما الثانية، فلربما كان هو نفسه ثائراً على القواعد الفردية لسوق الفن، ومستعداً للتضحيات التي يستدعيها تحوله إلى قواعد أخرى. لو كان الفنان الحديث غير راغب في أن يشتري الناس صوره لكان غير إنسان، فالصلة بين الزبون والفنان لها بغير شك قيمتها العاطفية، ولكن الفنان يفضل فعلاً أن يواصل ما يحب أن يسميه عمله دون أن يضطر للقلق على الاقتصاد المالي لحياته، ويجب أن يكون عضواً في جماعة متحدة تضمن له وسائله للعيش، ويجب أيضاً أن يعده الناس ذا أهمية بالنسبة للاقتصاد العام للأمة كأهمية رجال الجيش والبوليس المدافعين والمهاجمين، وربما استحق الفنان أن يعامله الناس معاملة خاصة، ولكنه يأبى أن يطلبها بنفسه، وإنما يصر فقط على أن ينظر إليه الناس مثلما ينظرون إلى فرد من العناصر الهامة في بناء مجتمع حر يحكم ذاته بذاته.

وتتخذ ثورته في الوقت الحاضر – وقد حرم من المساعدة الفعالة التي كان يقدمها له زبائنه القدامى – طريقاً أو آخر من الطرق الثلاثة التي ذكرتها آنفاً، فلنمحصها واحداً فآخر.

التعبيرية

كلمة التعبيرية لا تستعمل كثيراً في النقد الفني الإنجليزي مع أنها كلمة مألوفة في غير بلاد الإنجليز، وهي مع ذلك كلمة أساسية ضرورية كالمثالية والواقعية وليست بكلمة ذات مدلولات ثانوية ككلمة التأثرية، وتشير التعبيرية إلى واحدة من الطرق الأساسية لإدراك لعالم المحيط بنا وتمثيله، فالواقع أن ليس هناك إلا هذه الطرق الأساسية الثلاثة: الواقعية والمثالية، والتعبيرية رغم وجود طريقة رابعة تزعم أنها حلت محل الواقعية كما سنرى ذلك بعد قليل. أما الطريقة الواقعية فهي في غنى عن التفسير لأنها في مجال الفنون ذات الشكل عبارة عن المجهود الذي يبذله الإنسان لتمثيل العالم تمثيلاً مضبوطاً كما يظهر للحواس بغير تبسيط أو حذف أو تزييف أياً كان نوعه، ويوضح مذهب كمذهب التأثرية أن هذا المجهود ليس يسيراً كما نفهم عنه لأول وهلة، ذلك المذهب التأثري الذي استقصى الأسس العلمية للأبصار السوي أو العادي، وحاول أن يكون أكثر حدقاً للطبيعة، ومطابقة لها في تصويرها.

ويبدأ مذهب المثالية طريقه من أساس الرؤية الواقعية، ولكنه يختار عن قصد من كمية المدركات الهائلة ما يريد، ويرفض منها ما يشاء، وذلك طبقاً لقول "رينولدز" الكلاسيكي "إن في فن التصوير روائع عظيمة موجودة عبر ذلك الذي نسميه عادة تقليد الطبيعة، ثم يستطرد فيقول: "إن كل الفنون تستمد كمالها من جمال مثالي يفوق ذلك الذي نكشفه في الطبيعة وحدها، ثم يقول في نفس هذه المقالة الثالثة (The Third

Discourse) ولكون عين الفنان قادرة على تمييز النواقص العارضة للأشياء، وما يزيد عليها، ومشوهاتها من أشكالها العامة ذاتها، فإنها تخرج فكرة مجردة تعبر عن أشكالها هذه أكثر اكتمالاً من أي شكل أصلي".

سنرى أن لمذهب المثالية قاعدة عقلية، وهي هذه الرفعة العقلية التي رأى "رينولدز" أنها وحدها التي تميز الفنان المطبوع عن الفنان الآلي، وفي وسعنا القول بأن الواقعية تقوم على الحواس، تسجل ما تدركه الحواس تسجيلاً صادقاً بقدر المستطاع، ولكن لا يزال عندنا قسم آخر من أقسام الذات الإنسانية الواعية، وهو الذي نسميه الانفعالات، ويتفق النمط الأساسي الثالث من الفنون، وهو التعبيرية، تمام الاتفاق معها ويقوم عليها، فالتعبيرية هي ذلك الأسلوب الفني الذي يحاول جاهداً لا ليصور الحقائق الموضوعية للطبيعة، ولا أي فكرة مجردة مبنية على تلك الحقائق، وإنما ليصور الإحساسات الذاتية للفنان، فهي بالتحديد فكرة فردية، وليست بظاهرة فنية حديثة البتة، وتمتاز بها إلى حد ما العناصر الشمالية، لأن هذه العناصر تميل لأن تكون باطنية منطوية إلى حد كبير، ونجد إلى جوار هؤلاء الشماليين فنانين تعبيريين آخرين، ومنهم "الجريكو" وهو فنان من أهل البحر الأبيض المتوسط القح، ولا نجد فناً يزيد في الصفة التعبيرية على الأساليب الصوفية الفنية التي ناقشناها في الفصل الثاني، وهي تنتشر انتشاراً واسعاً في جميع أنحاء العالم، وهناك كثير من الفن التعبيري في أسبانيا- وفيها المثال "مونتانز" مثلاً- وليس عسيراً أن نجد من هذا الفن في إيطاليا شيئاً، ولكننا إذا نعتنا الفنون

التعبيرية في الشمال بأنها فنون تعبيرية قحة، واتخذنا دائما مثالاً لذلك إنتاج "جرينولدز ايزينهايم" في محراب كولمار، فلربما كان ذلك لمجرد أنها أقرب منا دون غيرها من ناحية الطبيعة العاطفية للإحساسات المعبر عنها في تلك الفنون"

وقد صارت التعبيرية الحديثة مذهباً واضحاً، ويجب أن نعتبر "فان جوخ" مؤسساً لهذه الحركة بشكل يتساوى فيه مع غيره من المؤسسين، مع أن المصور النرويجي "ادفارد موينخ" أكبر الدعاة لهذا الأسلوب الفني أثراً، وأكثرهم وعياله بصورة فعلية، وهو منشئ تلك المدرسة الألمانية العظيمة الإنتاج التي تدهورت الآن، وكان من بين فنانيها فنانون عظماء أمثال "أميل نولد" و"كارل هوفر" و"كارل سخمت روتلف" والتعبيرية منتشرة حتى في فرنسا، وفيها فنانوها التعبيريون، ومنهم "جورج رولت" و"مارسيل جرومير"، والتعبيرية أيضاً هي المدرسة السائدة في بلجيكا، ومن بين فنانيها "كونستانت ببرميك" و"جوستاف دي سبت" و"فرتيزفان دين برغ" و"فلوري جبرز"

التعبيرية مذهب يفني في سبيل اسمه، ومعنى ذلك أنها تعبر عن انفعالات الفنان بأي ثمن، وعادة ما يكون الثمن المبالغة في المظاهر الطبعية أو تشويهها "الأمر الذي يصل إلى حد السخرية والاستهجان. إن فن الكاريكاتير قسم من أقسام التعبيرية، ولا يجد أغلب الناس صعوبة في تذوقه، ولكنهم يبدؤن في الثورة عليه متى رفعناه إلى صف الصورة الزيتية وتكوينها، أو إلى صف قطعة من النحت إذ تنعدم الاستجابة بينهم

وبين الفنان، وذلك لأنه لا يتملق في هذه الحال نفوسهم المغرورة، ولا يرضى مثالية "أناتهم العليا" بأية طريقة، وهو في هذه الحالة ثائر بشكل صريح على التقاليد المرعية للمفهومات السوية التي يعرفونها عن الواقع، ومحاول أن يخلق صورة للواقع تتفق مع ردود انفعالاته الذاتية على خبراته اتفاقاً مضبوطاً جداً.

مذهب ما فوق الواقع "سيوبرريالزم"

تنحصر فكرة الفنان التعبيري عن الواقع في المستوى الشعوري للخبرة كما أشرت إلى ذلك الآن، وربما كما يبين ذلك علماء النفس دون توان، بل إنها تتجه نحو نوع معين من المثالية، "إذ لماذا ينبغي أن تكون واقعية الانفعالات أكثر من واقعية العقل قرباً من الواقع؟"

إن أي تقسيم للشخصية الإنسانية في مجموعها حر تقديري، وإن أي شكل من الفن يقوم على أي جزء نختاره من هذه الشخصية الكلية فن تقديري كذلك، وهو على هذا إيثار مثالي، فإذا كان الواقع مقصودنا وجب علينا إذن أن تضمنه كل وجوه الخبرة الإنسانية غير مستبعدين عناصر الحياة الإنسانية شبه الواعية، تلك العناصر التي تنكشف في الأحلام "الرؤيا" وفي أحلام اليقظة، وفي الغيبوبة، وفي الهلوسة. والدعوة المنطقية الصرفة لمذهب ما فوق الواقع الذي يسمى أحياناً "سيوبريالزم" أو سيرريالزم شبيهة بهذا القول، وهذا المذهب حركة في الفنون لا تنحصر في نطاق التصوير والنحت، وإنما تشمل الشعر، والنثر، وحتى

الفلسفة، والسياسة.

الفنان السيريالي واع كل الوعي لعدم وجود صلة حيوية بين الفن والمجتمع، وهي تلك الظاهرة التي يتميز بها العالم الحديث، ويرى أن العيب أساسه قائم في البناء الاقتصادي للمجتمع، ويعتقد كذلك أن من غير المستطاع الاهتداء إلى قاعدة مرضية للفن داخل ذلك الشكل القائم للمجتمع أيضاً، وهو إذن فنان ثائر، ولكنه غير ثائر على ما يتعلق بالأمور الفنية نقط وإنما بدأ ثورته باتجاه ثوري في الفلسفة، ولكي يكون كلامنا أكثر تحديداً نقول بدأها بتلك الفكرة الثورية التي أقام عمادها "كارل ماركس" وهي تلك الفكرة التي ربما جاز تلخيصها في فرضين اثنين: أولهما أن النظرية التي لا تصور نشاطاً عملياً قائماً عليها ليست نظرية صحيحة متينة، والآخر أن ليس موضوع الفلسفة ترجمة العالم وتفسيره ولكن موضوعها تغييره، وما دام الفنان السيريالي قد بدأ سيره من هذا المحط فهو رجل اشتراكي ماركسي بالطبع، وهو على العموم يزعم أنه مواطن شيوعي أكثر اتساقاً وتماسكاً من كثيرين غيره يذعنون لكل أحوال التوفيق، بين الثقافة الجمالية والتقاليد الخلقية الموجودة في الطور الأخيرة لهذه المدنية الرأسمالية، وقد تأثر مذهب السيرريالزم بالشكل الذي نسره به محبيه "أندريابريتون" تأثراً بالغاً بمذهب المادية الجدلية عن "ماركس" فأخذ بنوع مخصوص عن "ماركس" منطق الجملية، الذي اتخذه ماركس بدوره عن "هيجل"، مخلصاً الجدل الهيجلي من تصوفه الفطري، ولكن كما أن كلا من "هيجل" و"ماركس" يريان النظام الاجتماعي كلا لا يتجزأ، وأن أي جزء منفرد من أجزائه– كالاقتصاد

السياسي، أو الدين أو الفن– لا يمكن أن يفهم منعزلاً عن الباقين فهماً حقيقياً فكذلك يجب ألا يعد الفن صورة صادرة عن جزء واحد من خبرتنا العقلية، وهو ذلك الجزء الذي نسميه "الشعور" ولكن يجب أن نعتبره مركباً من كل جوانب وجودنا حتى بالفعل من أكثرها تناقضاً بنوع مخصوص، وهكذا صرح "بريتون" في أول منشوراته عام **١٩٢٤** قائلاً: "إنني اعتقد بتحول هاتين الحالتين التين تبدوان متناقضتين، وهما الحلم أو "الرؤيا" والواقع تحولاً قريباً إلى نوع من الواقع المطلق، أو تحولهما فعلاً إلى ما فوق الواقع، ثم صرح بكثير من التخصيص في منشوره الثاني (Second Manefesto) قائلاً:

بينما يأخذ مذهب ما فوق الواقع "المذهب السيريالي" على عاتقه القيام باستقصاء الفكرات الآتية بنوع مخصوص، وتحقيقها تحقيقاً دقيقاً وهي الواقع واللاواقع، والعقل واللاعقل، والفكر والغريزة، والمعرفة، والجهل المطبق، والمنفعة وعدم المنفعة فإن بينه مع ذلك وبين مذهب المادية التاريخية شبها في الاتجاه، وهو أن مذهب ما فوق الواقع يبدأ سيره من حيث فشل النظام الهيجلي فشلاً ذريعاً، أني لا أفهم كيف يمكن أن نقيد إخراج فكرة من الأفكار بحدود كحدود الهيكل الاقتصادي مثلاً، ذلك الإخراج الذي يتفق اتفاقاً كلياً والسلب وسلب السلب، وكيف أوافق ألا نستعمل الطريقة الجدلية بصفة مشروعة صحيحة، إلا في حل المشاكل الاجتماعية؟ إن غاية مذهب السيريالزم كلها أن يزود هذه الطريقة بإمكانيات غير متناقضة البتة لتطبيقها في أقرب منطقة شعورية، واسمحوا لي أيها الثائرون المضطربون الرؤوس أن

أقول إني لا أستطيع فهم السبب الذي يلزمنا بأن نحجم عن تناول مشاكل الحب، والحلم، والجنون، والفن، والدين طالما ننظر إلى هذه المشاكل من نفس الزاوية التي ينظرون منها إلى الثورة، وننظر إليها نحن منها، ولست متردداً في القول بأن فرداً ما لم يقم بأي عمل منظم في ذلك السبيل قبل مجيء حركة السيرريالزم، ولست متردداً كذلك في القول بأن الطريقة المنطقية في شكلها الهيجلي لا يمكن أن توضع موضع التطبيق بالنسبة لنا منذ اللحظة التي اكتشفنا فيها هذه الحركة وإنه لمن المحتم بالنسبة لنا أيضاً أن نستغني عن المثالية الخالصة، ويكفي ابتكارنا لكلمة السيريالزم للتدليل على أن ذلك كان كذلك.. [1]

تبين هذه العبارة أن للمذهب السيريالي نفس الميزة الثانية التي يتميز بها الديالكتيك الماركسي، وهي قدرته على الانتقال من الركود إلى الفاعلية ومن منهج منطقي إلى طريقة عملية. وإننا نكاد نخدع أنفسنا، ونزيف منطقنا إذ تخيلنا بناء مجرداً ثابتاً عندما نستعمل في حديثنا عبارة "كلية النظام الاجتماعي" أو عبارة النمط المتكامل للثقافة، فما هذا الجسم في حقيقته الجوهرية إلا حزمة من نواحي النشاط الكثيرة المتسقة معاً، نشبهها بالضلوع، والعضلات، والخلايا، جميعها يتحرك، ويتفاعل، ولا يستطيع واحد منها أن يتحرك دون أن يؤثر في الباقين تأثيراً مباشراً أو غير مباشر على هيئة سلسلة من حركات متعاقبة، وعلى ذلك فإن الفكرة التي تقول بفن منعزل عن العملية العامة للتطور الاجتماعي وهم غير

(1) Trans. By David Gascoyne: What is Surrealism? by Andrè Breton, P.P. 72- 3, London, 1936.

صحيحة والأجدر بالفنان أن ينعم النظر في موقفه، ويلعب دوره في العملية مادام عاجزاً عن أن يتفادى تغيير الحياة وتحويلها، تلك الحياة التي تتقدم على الدوام، وعليه إن كان يؤمن بالواقع وبأهمية النشاط الفني في ذاته، أن يفهم أن ذلك النشاط متكامل مع غيره من أنواع النشاط الاجتماعي الأخرى، التي تتكون منها الكلية الفعالة للتطور الاجتماعي.

لا يمكن أن يخامرنا الشك في ماهية الاتجاه الذي ينبغي أن تسير فيه هذه الأوجه المختلفة من النشاط. إن ذلك التحرير، تحرير العقل الذي يستلزمه مذهب السيريالزم على أنه أول حالات نشاطه الثوري، يتطلب تحرير الإنسان كما بين ذلك بوضوح تام مسيو "بريتون"، "وذلك التحرير معناه وجوب كفاحنا في سبيل تحطيم أغلالنا بكل قوى اليائس وحماسته حتى أن معتنقي "مذهب السيرريالزم" يعولون اليوم أكثر من ذي قبل على الثورة الشعبية في التمهيد لتحرير الإنسان".

ليس التحرير في ذاته غاية، ولذلك يجب علينا أن نستمر في السؤال عن الهدف الأخير "لمذهب السيريالزم"، ولنسمح للمرة الثانية لمسيو "بريتون" أن يتكلم، ويقول:

"إن التباساً معيناً تحويه كلمة ما فوق الواقع "سيرريالزم" في ذاتها كفيل بأن يقود الإنسان للظن أنها "تشير إلى اتجاه سام لا أدريه أنا شخصياً، في حين أنها على العكس من ذلك، تعبر عن حاجة إلى تعميق أسس بالواقع– وهكذا تعنى عندنا دائماً– وذلك لتمهد السبيل لوعي

هذا العالم المدرك بالحواس وعياً أكثر وضوحاً، وفي نفس الوقت أكثر حرارة وإرهاقاً من ذي قبل. إن كل التطور الذي مرت به حركة السيرريالزم منذ نشأتها حتى هذا اليوم.. يبين أن رغبتنا الدائمة التي تتزايد قوة وإلحاحاً يوماً عن يوم هي أن نتجنب مهما كان الثمن اعتبار نظام من النظم الفكرية ملجأ نلوذ به، وأن نتتبع ما نجريه من تحقيقات وبحوث بعيون مفتوحة إلى ما يترتب عليها من النتائج الخارجية، وأن نتأكد أن نتائج تلك البحوث قادرة على الوقوف على أقدامها،... وتحاول في النهاية أن نجمع بين الواقع الداخلي، أي ما في النفس، والواقع الخارجي المحيط بنا على أنهما عنصران في عملية توحيد، تنتهي بأن يصبحا شيئاً واحداً. هذا التوحيد الأخير هو الغاية الرفيعة التي يسعى إليها مذهب السيريالزم، ذاك لأنه ما دام الواقع الداخلي والواقع المحيط بنا متضاربين، داخل النظام القائم للمجتمع الحاضر، ونرى أن ذلك التضارب هو السبب ذاته في شقاء الإنسان وتعساسته، بل مصدر حركته ودفعه، فقد أخذنا على عانقنا مهمة الجمع بين هذين الواقعين، الواحد مع الآخر وجهاً لوجه ما سنحت أي فرصة ممكنة، وهي في نفس الوقت مهمة عدم السماح لأي منهما بالاستعلاء على الآخر والتفضل عليه، ولكنها ليست مهمة معالجة الاثنين كليهما معاً في وقت واحد، فإن ذلك من شأنه الظن بأنهما أقل انفصالاً عن بعضهما مما هما عليه فعلاً، (وإني أعتقد أن أولئك الذين يتظاهرون بمعالجة كليهما معاً يخادعوننا، أو هم ضحية ضلال وخطأ مزعج)، أقول أخذنا على عاتقنا إذا مهمة معالجة هذين الواقعين لا كليهما في وقت واحد، ولكن واحداً تلو الآخر، بطريقة

منظمة تسمح لنا بملاحظة تجاذبهما وتداخلهما المتبادلين، كما تسمح لنا أيضاً بأن نزيد في مقدار تداخلهما بما يسمح لاتجاه هذين الواقعين المتلاصقين تلك الوجهة التي يصيران معها شيئاً واحداً بعينه.

ينبغي أن يكون واضحاً على الفور أن الجانب الأكبر من نظرية السيرريالزم يتفق مع الحقائق الأساسية عن الفن كما أبداها بحثنا التاريخي لتطوره، وقد تكون هذه أول مرة في التاريخ يصبح الفنان واعياً للمصادر التي ينبع منها الهامة، ويهيمن على هذا الإلهام هيمنة واعية،[1] ويكون قادراً على أن يسير به في الطريق الخاص بالفن وحده، وهو تعميق أو ترهيف إحساسنا بالواقع في مجموعة "يعني واقع وجودنا"، أو هو بمعنى إبداعي، الترقي المضطرد بالوعي الإنساني، فقد كان الفنان حتى الآن تحت رحمة تقاليد هذه الحركات الفنية المختلفة كالطبعية، والخلقية، والمثالية، تلك التقاليد التي تمنع، وتقيد القوى اللاشعورية للحياة من أن تعمل في حياتنا بحرية، وهي تلك القوى التي تعتمد عليها وحدها حيوية الفن. وقد رمى الفنان في بعض العصور هذه القيود بعيداً، وسمح لما كانوا يسمونه الخيال بأن يغير من شكل الواقع، ومع أن هذا الفن نبذه هؤلاء المتهمون ببقاء حالة ثابتة راكدة للسوية على أنه فن رومانتيكي، تدفعهم إلى ذلك مزاعمهم العقلية الخاطئة، فإنه مع كل هذا ولا سيما كما في فن "شكسبير" لم يخل أبداً من عوامل الحيوية، واضطر

---

[1] وجه التناقض في هذه العبارة "ويهيمن على هذا الإلهام هيمنة واعية" تنحصر في كون الهدف من هذه الهيمنة هو مراوغة العقل وهو في الواقع الأداة الطبعية "للهيمنة الواعية"

كثير من الفلاسفة في ذكاء أفلاطون وفطنته التسليم بالصفة البارزة التي يمتاز بها هذا الفن عن غيره، وهي بالذات لا عقليته، ولكن الفن مع ذلك كله ليس لا عقلية فقط، وإنما بالأحرى هو كما وضحه "بريتون" كل الوضوح في العبارة التي اقتطفها آنفاً، تداخل العقل واللاعقل، هو تفاعل ديالكتيكي، أو تقدم منطقي متوال، غايته عالم متغير، هو أرض وأطياف وخيال، بالصفة التي تقول، "إن أعجب ما في الشيء الخيالي أنه لم يعد خيالياً، فليس فيه إلا الواقع"

ربما كان من السهل أن نبين مقدارياً تتفق النظرية الرومانتيكية عن الشعر كما أقام دعائمها ناقد كبير، هو "كوليردج"، أو ناقد فيكتوري مخلص "مثل أ. ث. براد لي" اتفاقاً مضبوطاً مع نظرية السيرريالزم، ولكني أترك ذلك التبيان لغيري ليضطلع به في فرصة مستقبلة[1]، ويجب الآن أن نلتفت إلى الحركة الوحيدة في الفنون الحديثة التي تتحدى حركة السيرريالزم، وتحاربها حرباً مباشرة، وهي هذه الحركة التي تعرف بأسماء مختلفة، هي المذهب التجريدي، أو المذهب البنائي، أو الفن اللايمثيلي

فن الشكل النقي "الفن المجرد"

لقد كان من المحتوم ألا يتأخر كثيراً ظهور فن نقي الشكل عندما هجر فنا النحت والتصوير الهدف الذي رسمه عهد النهضة، وهو تمثيل المظاهر الطبعية للعالم الخارجي تمثيلاً مضبوطاً. فقد أحب بعض الفنانين

---

[1] لقد حاول المؤلف نفسه القيام بهذا العمل في أثناء كتابة مقدمة لكتاب اسمه "ما فوق الواقع"

أن يكون هدفهم من الفن تصوير الحقيقة الذاتية لانفعالاتهم أو أحاسيسهم الخاصة، ومن ثم نشأ ذلك الأسلوب الفني الذي وصفته آنفاً بالأسلوب التعبيري، لكن فضل آخرون أن يكتشفوا الحقيقة الذاتية لا بعرض أساليبهم الخاصة الشاردة، ولكن بتوجيه مزيد من الحساسية الفنية إلى تلك العناصر الحقيقية في إنتاجهم الفني، وهي تلك التي نسميها الأشكال والألوان، وذلك النحو كان مرفأ أكثر أماناً من غيره كما يبدو. وكان تجنب الوصول إلى مجرد النتيجة الزخرفية هو المشكلة التي لم يكن يدريها إلا قليل من الفنانين، ويتطلب ولاشك تنسيق اللون والشكل في صورة جذابة عمل حساسية جمالية مرهفة، ولكننا إذا ما وصلنا إلى هذه الغاية، نجد أن هذا الفن أقل من أن يقارن بأرقى الأعمال الفنية التمثيلية، أي بالفن الذي يمثل أعيان الأشياء، وذلك في كل ما يعنيه الفن للإنسانية، لأن تلك الأعمال الفنية التمثيلية قدمت، بالإضافة إلى جاذبية زخرفية كاملة قوية كتلك التي نجدها في أي تكوين مجرد، قيما أخرى لها أهمية نفسية أو قيم الخيالي المثالي.

لم يكن أكثر الفنانين التجريديين تعمقاً في الفن بحاجة إلى تنبيههم أن "الزخرفة" لا تكفي، فقد جعلتهم فطرتهم إن لم تكن معلوماتهم الفنية الدقيقة دارين بعناصر في أعمالهم الفنية غير إثارة الحواس إثارة بهيجة، وعرفوا أن تلك العناصر موجودة على الدوام في الفن حتى الفن التمثيلي، وأنها هي العناصر الأساسية في فني العمارة والموسيقى، ولكن مع أن قدراً مما ندعوه "رطانة عالمية" سمح باستعماله منذ القدم في نقد هذين الفنين الأخيرين وعرضهما إلا أن هذه الرطانة بدت بشكل ما غريبة عن

فني النحت والتصوير، ولكن ليس في طبيعة هذه العناصر الفنية التي نحن بصددها ما يمنع أن نتناول الإنتاج الفني المجرد من هذه الفنون- التي كانت يوماً ما فنوناً تمثيلية- كما نتناول العمارة والموسيقى.

وعلى ذلك يدعى الفنان التجريدي أن الأشكال التي يبتكرها ذات معنى آخر علاوة على معناها الزخرفي، وذلك بأنها تردد في خاماتها الصالحة، وعلى أوزانها ونغماتها المناسبة نسباً وأوزاناً ومتناسقات معينة قديمة في بناء العالم، تحكم النمو العضوي بما فيه نمو الجسم الإنساني، ويقول: "إن الفنان التجريدي بتطبعه على هذه النسب والمتناسقات يستطيع أن يبتكر عوالم صغيرة "جمع عالم" تنعكس فيها صورة العالم الكبير، بمعنى أنه يستطيع أن يقف على نظام العالم إن لم يكن في ذرة من رمل ففي كتلة من حجر أو في نمط من الألوان، وهو في غنى عن المظاهر الطبيعية، مظاهر الأشكال العرضية التي ظهرت تحت ضغط تطور العالم، لأنه وصل إلى الأشكال الأصيلة التي تنبني عليها المتنوعات الحادثة التي يبديها العالم الطبعي"

أنا نفسي لا أشك أن الفنان التجريدي مخلص في تلك الدعوى، وأنه يحقق فعلاً ما يسعى إليه، هذا مع الاعتراف الواجب بأن الإنسان غير معصوم من الخطأ، أما النقطة الوحيدة التي هي موضع بحث فهي السداد الاجتماعي لمجهوده الفني.

كثيرون من نقاد الفن التجريدي، وعلى الأخص "السيرياليون"

منهم، يرفضونه بحجة أنه مذهب بيزنطي متذمت، أو مذهب تهربي، أو مذهب انطلاقي أو فن مجرد وراء الحس، وقصارى القول إنهم يرفضونه على أنه فن خال كل الخلو من الفاعلية أو الكينونة الاجتماعية، ولا شك أننا واجدون في كثير من الحالات مبرراً سيكلوجياً لهذا النقد، وحالة المجتمع القائمة، وهي خلوه من أي إدراك لأهمية الفنان في الحياة، باعث كبير على ذلك، لكنني شخصياً لا أظن أن الجانب الاجتماعي للفن المجرد طفيف بشكل كبير كما يدعى ذلك ناقدوه، ذلك لأنه من الجائز أن تكون الوظيفة الاجتماعية للفن المجرد غير واضحة للعيان على اعتبار أنه منتجات فنية خاصة من التصوير والنحت، ولذلك الاعتبار نفسه تقتصر الاستجابة له وتذوقه على فئة ممتازة من الناس محدودة للغاية دائماً. ويجوز أن يوجه نفس هذا النقد إلى الرياضة البحتة، ولكن ليس هناك من أحد يصل به الجهل إلى درجة يقطع فيها بأن الرياضة البحتة ليست مفيدة، وأنها نشاط غير اجتماعي، بدلاً من أن يعترف اعترافاً صريحاً بأن كثيراً من نواحي التقدم العظيمة في المدنية مثل التلغراف اللاسكلي، والأعمال الجوية، تقوم على خدمات علماء الرياضة البحتة، ولذلك يجب أن نفهم وظيفة الفن المجرد كما نفهم وظيفة الرياضة البحتة، وأن نربط به العمارة، والفنون الصناعية على أنها ميدان تطبيقة العملي، فغن هذه الفنون العملية تحتاج تزكيتها الجمالية من مخرجها إلى حساسية مرهفة بصفاء الشكل، وباقتصاد الوسائل، وتوافق اللون، وإن أحسن ما يولد هذه الحساسية وينقيها هو ابتكار الأعمال الفنية غير التمثيلية وتذوقها.

الفن الوظيفي

الفن نشاط عملي، وهو لذلك محكوم بطرق إنتاجه، وطالما يستعمل الفنان أدوات وخامات معينة كالازميل، والحجر، والفرشاة، والبوية، كان بين الأعمال الفنية التي ينتجها بهذه الكيفية وجه شبه أساسي، تحدده طرق الإنتاج هذه. وإنه لقول شائع في تاريخ العمارة أن الأساليب المعمارية تحددها– في سماتها العامة على الأقل– الخامات المستعملة كالخشب والحجر، والطوب، والأسمنت، والصلب، وكذلك العدد والماكينات التي تعالج بها هذه الخامات.

ومتى كان العمل الفني، مثل فن العمارة، عملاً يؤدي غرضاً نفعياً تأثر حينئذ شكله بوظيفته أيضاً إلى حد كبير، ومن المسلم به جواز تأدية نفس الوظيفة الواحدة– ولنفرض أنها توفير مأوى مناسب لأسرة من بني الإنسان مثلاً– بطرق متنوعة وبدرجة واحدة من الجودة، وذلك لأن الفكرة التي تقول إن الطريق لحل أي مشكلة أساسية طريق واحد مثالي ولا طريق غيره أضحت أسطورة مثالية، ومع ذلك يحدد– بكل تأكيد– الهدف من الوظيفة حرية الفنان، كما تدخل نفس الوظيفة عنصراً جديداً آخر في العملية الجدلية لهذا الفن الخاص، وإن أمكن اعتبارها شكلاً من العقل والنظر العقلي والنفعية إلخ.. والأضداد الجدلية لهذه الأمور الثلاثة هي اللاعقل، والاندفاع الغرزي، والخيال الخ، ونحن نعتبر فناً كفن العمارة– من حيث هو فن– حلا يجمع بين كل تلك المتعارضات. نعم، إن هناك مدرسة متطرفة للمهندسين الميكانيكين الوظفيين تنكر أن للعقل

مقابلاً يناقضه، لكن أعمالهم لا تبدى ما يجعلنا نعتبرها أعمالاً فنية، ويقابل هؤلاء فئة أخرى من المهندسين المعماريين المحدثين تعترف اعترافاً كاملاً بضرورة إفساح مجال للعناصر اللامنطقية الغرزية، وأبرز من فيهم "والترجروبويس"، ويقول:

"لما تقدم كفاحنا ضد الأفكار السائدة استطاعت جماعة "البوهوس" Bauhaus أن توضح أغراضها الخاصة أثناء فهم مشكلة التصميم من كل نواحيها، وصياغة كشوفها الدورية، وكان دستورنا في ذلك الكفاح إن التصميم الفني ليس عملاً عقلياً أو مادياً، وإنما هو جزء متكامل من مادة الحياة ذاتها، ومن دستورنا أيضاً أن التطور الذي حدث في علم الجمال أفادنا فهماً عميقاً جديداً لمعنى التصميم مثلما أفادنا إدخال الماكينات في الصناعة أدوات جديدة لانجازها على خير وجه، وإنا لنهدف من ذلك الكفاح إلى إيقاظ الفنان المبتكر المستغرق في العالم الآخر، ثم نجمعه للمرة الثانية متكاملاً داخل عالم الواقع الذي نعيش فيه، كما نقصد في نفس الوقت توسيع عقل رجل الأعمال الجاف الذي تكاد تغلب عليه المادة، ونصبغه بالصبغة الإنسانية، وهكذا كانت فكرتنا الملهمة عن الوحدة الأساسية لكل التصميم في صلته بالحياة تتعارض تعارضاً كلياً مع فكرة "الفن للفن"، وتتعارض كذلك مع الفلسفة الأشد خطراً التي نشأت عنها، وهي: الأعمال غاية في ذاتها[1]

---

(1) The New Architecture and The Bauhaus, by Walter Gropuis, Trans. By, Morton Shand.

تلك العبارة تتضمن بوضوح تعارض بين النشاط العقلي (الابتكاري الخيالي) والنشاط العملي الميكانيكي، كما تتضمن تكاملها معاً في وحدة واحدة هي بالضبط فن العمارة، ومع ذلك لا تتضمن القول بوجود التعارض نفسه في كل عمل فني وربما كان الأستاذ "جروبويس" أول من سلم بأن فنوناً أخرى لها غايات أخرى، وأنه مع جواز خلو العمل الفني من ذلك الشيء الذي يسمي "الفن للفن" فليس من الضروري أن يكون الأساس فيه أساساً عملياً مادياً، أما ما أظن أن من الواجب أخيراً التسليم به فهو إيضاح خطوط التقسيم القديم للفن إلى قسمين هما الفنون الجميلة والفنون التطبيقية، ذلك التقسيم الذي استنكره كثير من النقاد وأنا منهم استنكاراً شديداً لأنه كثيراً ما أسئ فهمه وأخطئ استعماله، وربما كان الضلال الذي نشأ من جرائه قبيحاً بشكل يتعذر معه وضعه موضع الجد، وأعني بالضلال الفكرة التي تقول "إن الفن كان نوعاً من الواجهات الزخرفية" التي يجب أن تطبق– أو بتعبير حرفي تلصق– على أي شيء نفعي لمجرد إخفاء غرضه السافر، ولقد بحثت تلك المسألة بحثاً مطولاً في كتاب آخر هو "الفن والصناعة" ولست أقترح العودة إليها، لكن ربما يجوز عندما يزول هذا الخلط القديم أن نعود إلى الاعتراف بتباين مشروع بين الفن ذي الوظيفة الفكرية، وظيفة تحقيق مدركاتنا العقلية في شكل مادي، والفن ذي الوظيفة النفعية، وظيفة صنع الأدوات التي تفي بحاجتنا العملية. نعم، إن تلك الحاجات العملية لا تتطلب بالتحديد شيئاً يتجاوز الحل العملي لها أي الوفاء بالناحية العملية، لكن سيكون ذلك الحل متضارباً مع غرائز أخرى أساسية إن لم

يمدنا في نفس الوقت بحل جمالي، أي بترضية للحاجة الجمالية، لأن كلية الكائن الإنساني تنطوي على نزوع نحو الجمال كما تشمل نوازع عملية متنوعة، وهذا هو الفرض الذي ترتكز عليه فلسفتي، وبعبارة أخرى أقول: إن كلية الكائن الإنساني تتطلع إلى الشكل كما تتطلع إلى كفاية أدوات الإنتاج، وإن لم تشبع هذه الحاجة الغرزية للشكل في نفس الوقت الذي تشبع فيه الحاجة الوظفية ينشأ اضطراب داخل مجموعة الكيان الاجتماعي، ومعنى ذلك أن نمط الثقافة لا يكون متكاملاً متماسكاً.

والراجح أن العالم لم يبد أبداً حاجته لتكامل ثقافي كما وضحت تلك الحاجة الآن في ظل النظام الرأسمالي للمجتمع الحديث، إذ يبدو أحياناً– وعلى سبيل المثال إذا نظرنا إلى نشأة ضاحية عادية– أن الغريزة الجمالية نفسها مشلولة، حتى أن الناس لا يظلون حساسين بالشكل الفني، بل يقنعون بالعيش في فوضى من الأنظمة الفنية، أو في خمود جمالي تام على الأصح، ولكن اتضح بعد التحميص والتحليل أن تلك النشئات الفنية قائمة على وسائل الإنتاج، بمعنى أن الضرورات الاقتصادية تحدد هذه النشئات ولا يحددها الاختيار الحر، أي تحددها الحاجة الصريحة إلى الحصول على الربح، تلك الحاجة التي تنطوي عليها طرق إنتاج السلع وتوزيعها، وعلى أية حال يحددها فقدان الوحدة الثقافية فقداناً تاماً، استلزمه بناء مجتمع مقام على قواعد المنافسة لا قواعد التعاون. وليس هناك من مفر من الحقيقة البائنة وهي أن انحطاط الفن تدريجياً خلال القرنين الأخيرين له اتصال مباشر بانتشار الرأسمالية.

ولما كان الحال كما أسلفت فقد أصبح من الطبعي أن نتوقع (في ذلك المكان من العام الذي اندثرت فيه الرأسمالية) هجراً للمثاليات الممتهنة التي يقوم عليها الفن الرأسمالي وعودة إلى الوقائع الابتكارية، ولكن هذا لم يكن هو الحال التي وجدناها هناك. قد انقضى حتى الآن نيف وثلاثون سنة منذ إنشاء اتخاذ الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية، ونحن نسلم بأن ثلاثين سنة ليست وقتاً كافياً لتشييد مدنية جديدة، ولو أن المسئولين سمحوا للفن آن ذاك أن يتطور تطوراً طبعياً على أنه مركب ديالكتيكي مكون من الخيال والواقع لكان كل شيء صواباً، ولكن اتبع بالفعل أخطر المناهج وأقساها، وهو فرض فكرة بيتها العقل سلفاً، ترسم ما ينبغي أن يكون عليه الفن في مجتمع اشتراكي، والأمر الطبعي الوحيد لذلك الاتجاه أن تشق هذه الفكرة من الطبيعة العامة للفن الشعبي في عصور متنوعة، ولكن هذا الفن الشعبي لم يكن أبداً في يوم من الأيام ذا أهمية جمالية أو ثقافية عظيمة كما شاهدنا ذلك من قبل، وأرجعنا ذلك إلى طبيعته الواقعية، وهي الصفة البارزة التي يمجدونها في روسيا على أنها أرفع غايات الفن.

يبدو أن مذهب "الواقعية الاشتراكية" يعاود تأكيد الأسس العامة "لمذهب الطبعية" في الفن بذلك الشكل الذي عالج الفن به شعراء النصف الثاني من القرن التاسع عشر وقصاصوه ومصوروه البراجوازيون تأكيداً يتفق في المقدار وكونه نظرية متماسكة البنيان ومضافاً إليه هدف

مقصود أو جامد. وفي وسعنا أن نتخذ الآراء التي أبداها أعضاء أول مجمع للاتحاد العام للكتاب السوفيتيين الذي انعقد في سنة ١٩٣٤ أقوالاً تعبر عن ذلك المذهب بل أقوالاً رسمية قاطعة[1] فلقد بين "كارل رادك"– وكان من أعظم النقاد نفوذاً في روسيا في ذلك الوقت، وجهة نظرهم وحددها في العبارات الآتية:

"إن تقصي الفن السوفيتي لطرقه الابتكارية الخاصة طويل، إذ كان من الضروري أن يقهر التقاليد الفنية القديمة ويهدمها، ويكشف درباً جديداً يفضي إلى تصوير حياتنا كما هي، ولقد كشفنا هذا الدرب، واهتدينا إلى طرق الفن السوفيتي "وإنها لتتناسب والأعمال التي تكفل بها فن الكتابة الثوري.. لا يعني مذهب الواقعية مجرد إعطاء صورة لاضمحلال الرأسمالية وذهاب ثقافتها فحسب، ولكن يعني أيضاً تقديم صورة لمولد تلك الطبقة أو تلك القوة القادرة على خلق مجتمع جديد، ومدنية جديدة، ولا يعني مذهب الواقعية الاختيار المطلق للظواهر الثورية، أو تجميلها، وتنميقها، ولكنه يعني عرض صورة الواقع كما هو في كل تعقيد وقائعه، وفي كل تضاده وتناقضه، كما لا تعني عرض الواقع الرأسمالي فحسب، ولكن ذلك الواقع الجديد الآخر أيضاً، "واقع الاشتراكية".

في استعمال كلمة "الواقع" في ذلك الموضع مواربة، فكلمة الواقع معناها– إن عنت أي شيء على الإطلاق– كلية الظواهر الطبعية الواقعة

---

(1) See "Problems of Soviet Literature (London Martin Lawerance, Ltd)

تحت الحواس، وما دامت هي كذلك فلا يمكن أن توصف "بالاشتراكية" أو الرأسمالية، إنها الحياة كما هي كائنه، وإذا كان عمل الفنان أن يعكس صورة تلك الحياة فإنه حينئذ أداة خاملة، أو على أية حال أداة لأغرض لها، لكن "كارل رادك" يرد سلفاً على هذا الاعتراض بقوله "لا يوجد هذا الشيء الذي يسمى مذهب الواقعية الراكدة ولا ذلك الشيء الذي يسمى الواقعية التي تصور ما هو كائن، وإذا كان كبار فناني الماضي الواقعيين– وحتى ولو على غير علم– جدليين "ديالكتكيين" وصوروا التطور بواسطة تضارب المتناقضات، فإننا لا نزال نبرز هذا الطابع الجدلي لواقعيتنا عندما نتكلم عن مذهب "الواقعية الاشتراكية".

"ولا يعني مذهب الواقعية الاشتراكية معرفة الواقع كما هو كائن فحسب بل معرفة اتجاه تحركه أيضاً. إنه يتحرك في اتجاه الاشتراكية، إنه يتحرك نحو انتصار الطبقات الشعبية الدولية، وإن عملاً فنياً يبتكره فنان اشتراكي واقعي لهو عمل يبين إلى أي اتجاه يدفعنا تضارب الأمور المتناقضة، ذلك الاتجاه الذي رآه الفنان في الحياة وانعكست صورته في عمله"

يبدو لي أن تلك المقالة أظهرت سوء فهم كامل لتطبيق الديالكتيك في محيط الفن لأنها تدعى أن الطابع الديالكتيكي للفن يتضح بما فيه الكفاية إذا ما عكس الفن صورة المتناقضات الموجودة في البناء الاجتماعي، ومعنى ذلك أن ليس الفن في ذاته عملية ديالكتيكية لكنه مجرد انعكاس صورة هذه العملية، ولذلك فليس من الضروري أبداً أن

نبين "ركاكة" وجهة النظر هذه وسطحيتها، ولقد بينت ما أحسبه الديالكتيك الصحيح في الفن، وقلت إنه مركب من المتناقضات، متناقضات الواقع، واللاواقع، العقل والخيال. ويبدو أن مذهب الواقعية السوفيتية بصفته مبدأ غافل عن هذه المشكلة الديالكتيكة، وعليه يصبح الفن في الحقيقة لا عملية ديالكتيكية في ذاته، وإنما ربحا اكتسبته مثالية من نوع خاص ولقد أوضح ذلك "كارل رادك" تمام الإيضاح في الكلمات الآتية.

نحن لا نصور الحياة تصويراً فوتوغرافياً، إننا نبحث عن الظاهرة الطبعية الأساسية في كلية الظواهر الطبعية، فما الواقعية أن تقدم كل الأشياء دون مفاضلة بينها، فلربما يكون ذلك أرخص ضروب مذهب الطبعية وأدناها. يجب أن نختار الظواهر الطبعية، ويعني مذهب الواقعية أن نختار الظواهر اختياراً مبنياً على النظر للأساسيات، على النظر إلى الأسس المرشدة، وإذا أراد القارئ أن يعرف ما هو أساسي دله اسم الاشتراكية ذاته على تفسيره... انتقوا كل الظواهر الطبعية التي تبين كيف ينهار نظام الرأسمالية، وكيف تنمو الاشتراكية، دون ما تزويق، ولكن مبينين كيف تشق طريقها مكدودة في صراع وجهاد عنيف، بينوا كيف تظهر في الأعمال والأفعال وفي الكائنات الإنسانية".

ألا ما أعجب هذه العواطف التي اختيرت لتكون قاعدة تعسفية أمدتها دولة طاغية بتأييدها الرأسمى فكانت هي التفسير الحق الوحيد لتأخر الفن وتدهوره في روسيا السوفيتية.

ولقد أدلى "نيكولا بوخارين" في نفس المجمع، بوجهة نظر أخرى عن مذهب الواقعية الاشتراكية، تختلف بعض الشيء عن الوجهة السالفة، وقد كان "بوخارين" يعالج في ذلك نوعاً خاصاً من الفن– وهو الشعر– معالجة موضوعية إلى حد كبير، ويقودنا فهمه الصحيح لعملية التفكير الشعري الحقة إلى تناول المشكلة تناولاً تزيد فيه قيمة الناحية الجدلية "الديالكتك" إذ يقول:

"لحياة الإنسان، إذا ما اتخذت على أنها خبرة، جوانبها العقلية والانفعالية والإرادية، وقد اصطلحنا عرفياً على أن نفرق بين الفكر المنطقي، وهو فكر يتكون من وحدات من الأفكار، والفكر الذي يتكون من وحدات من الصور، وهو ما يسمى "مملكة الانفعال". نعم، إن تيار الخبرة في حياتنا الفعلية متكامل غير منقسم، ولكن لدينا رغم ذلك في وحدته البالغة هذه قطبين: القطب العقلي، والقطب الانفعالي، حتى وإن جاز كون كل منهما غير موجود بشكل خالص نقي، وإن جاز أيضاً أن يمتزج الواحد منهما بالآخر، ولكن من الخطأ الأساسي الشامل أن نقسم ما يسمى "الحياة الروحية" تقسيماً ميكانيكياً مطلقاً إلى قسمين منفصلين كل الانفصال، واحد يسمى الإحساس، والثاني العقل، أو نسمى الأول الشعور، والثاني اللاشعور، أو نسمى أحدهما القسم الحسي المباشر، والآخر القسم المنطقي؛ لأنهما ليسا منطقتين منفصلتين تحدان مجالين مجردين، وإنما هما أمران، أو جرمان ديالكتيكيان، جدليان، يكونان وحدة واحدة".

"يستخدم التفكير المنطقي الأفكار التي تنتظم بذاتها في سلم كامل للتفكير على درجات او رتب متفاوتة من التجريد، وحتى عند ما نعالج أعلى وأرفع أنواع التفكير المنطقي، وهو المنطق "الديالكتيك" الذي تشتمل فيه الفكرة المجردة على خواصها المادية، فإن هذه الفكرة ذاتها تجعل الألوان الحسية، والأصوات والنغمات الحسية أيضاً تفقد وضوحها، وإلى جانب ذلك يتخطى الفعل الإدراكي حدود الحواس مع أنه ينبع منها.. أما في العلوم فإن تعدد أشكال العالم، وتنوعه التام من حيث الكيف يتخذ أشكالاً أخرى تختلف بوضوح عن الشيء المحسوس المباشر، ولكنها في نفس الوقت تعطينا صورة للواقع أكثر مطابقة له من الشيء المحسوس، أو بمعنى آخر أصدق منه.

هذا، ومن ناحية أخرى فإن لعالم الانفعالات كله، انفعالات الحب والفرح، والرعب، والحزن، والغضب، وهكذا إلى ما لا نهاية– وهو عالم الحاجة والعاطفة، لا باعتباره موضوعاً يقع تحت البحث وإنما بصفته خبرة– له كما لعالم الإحساسات المباشرة كله من مواضع تركيز، وهي فكر يتكون من صور، لا تجريد فيه من الأشياء التي يخبرها الإنسان خبرة مباشرة، ولا تتعدى بنا عملية التعميم فيه حدودها، (كما يحدث في حالة التفكير المنطقي، وكذلك كما في حالة أرقى منتجات هذا التفكير، وهو التفكير العلمي). وفي هذا العالم تتركز الخبرة الحسية ذاتها، وهي حينئذ واقعية بشكل بالغ، حية كل الحياة. ولا نجد فيه فكرة علمية عن

الوجود الحقيقي، بل صورة لمجموعة ظواهر فينومينولوجية[١] معممة تعميماً حسياً، لا تصور الجوهر، وإنما تصور الظاهرة الطبيعية... "إن أسلوب التفكير في هذا العالم ليس بعينه أسلوب التفكير المنطقي، فعملية التعميم هنا لا تتم بإخماد الحس، ولكن باستبدال مركب واحد من رموز الحس بجملة كبيرة من المركبات الأخرى، ويصبح هذا البديل الجديد رمزاً أو صورة، أو طرازاً، أو وحدة مصبوغة بالصبغة الانفعالية تختفي في ثنايا جلابيبها آلاف من العناصر الحسية الأخرى، وكل وحدة من هذه الوحدات حسية البناء. ولا يكون عندنا فن حتى ننتقي هذه الوحدات ونثبتها، وبعبارة أخرى حتى نخرج هذه الخبرات إخراجاً ابتكارياً بنائياً".

كل هذا حق للغاية حتى إن الإنسان ليعجب كيف يوفق هذا الناقد بين إدراكه الصحيح لطبيعة الفن والمذهب الرسمي للواقعية الاشتراكية، وهكذا نجده يبدأ بالتسليم بأن الواقعية الاشتراكية لا تستطيع القيام بحل نفس المشكلات التي يحلها مذهب المادية الديالكتيكية في البحث العلمي، وهذا الأمر الذي سلم به "حقيقة مترتبة على روح الاختلاف ذاتها بين الفن والعلوم". فمن الضروري أن يستخدم الفن صوراً "حتى أن العناصر العقلية تتخذ فيه صبغة انفعالية بينة". ولكن مذهب الواقعية بوجه عام، ومذهب الواقعية الاشتراكية بوجه خاص باعتبارهما طريقة عدوان

---

[١] Phenomenologism "مذهب من مذاهب علم النفس يقوم على بصر بالظواهر الطبيعية في ذاتها.

لكل شيء فوق الطبيعة، ولكل شيء صوفي، ولكل مثالية غير دنيوية "مادية" وهذه خاصتها الأساسية الواضحة.

وها هو ذا توكيد يخالف ما سبق ذلك أن الخاصة الأساسية لمذهب الواقعية الاشتراكية، كما يفهمها "كارل رادك" لم تكن سلبية ولكنها إيجابية، وقصارى القول هي توكيد الاشتراكية. وحتى إذا شرحنا النتيجة الإيجابية الأكيدة المترتبة على بيان "بوخارين"، وهو "أن الواقع المحسوس وحركته لا تصعيداته الخيالية، وتلك المشاعر الصادقة والعواطف الملتهبة، والتاريخ الحق لا الروايات المتنوعة عن روح العالم هي المادة الخام التي تصورها الواقعية" أقول حتى إذا ما شرحنا هذه النتيجة لم نجد فيها شيئاً يميز بأية حال مذهب الواقعية الاشتراكية عن الأنواع الأخرى من الواقعية، ولا حتى يميزها عن مذهب ما فوق الواقع. والحق أن الطريقة الوحيدة التي يتمكن بها "بوخارين" من أن يوفق بين الفن والواقعية الاشتراكية هي أن يفرض على الفن الهدف العقلي الصرف، "وهو تركيز الاهتمام على تصوير بناء الاشتراكية، وعلى تصوير كفاح عامة الشعب (البرولتاريه)، كفاح الإنسان الجديد، وكذلك تصوير كل الصعاب المتنوعة الناشئة عن مقومات حركة عصرنا التاريخية العظيمة ودعائمها" وقد قيل "إن للواقعية الاشتراكية أن تحلم" ولكن يجب أن تحكم الاتجاهات الحقيقة للتطور هذه الأحلام، وتكون أساسها. ويجوز أن يحتج "بوخارين" بأن لا تناقض بين المذهب الرومانتيكي والواقعية الاشتراكية، وحينئذ يجوز لنا أن نأمل في لحظة أن يعطى النشاط الخيالي الابتكاري مرة ثانية مكانته حراً كل الحرية، منطلقاً كل الانطلاق، ولكن

سرعان ما نجد أن هذا الناقد يعني بالمذهب الرومانتيكي شيئاً لا يتعدى الترقب الفطن للتطورات الاشتراكية المقبلة.

والواقع حينئذ أن الواقعية الاشتراكية لا شيء سوى محاولة جديدة لفرض غرض عقلي أو جامد على الفن، ويجوز القول بأن طبيعة الظروف الحاضرة– وهي الضرورات الانقلابية القاهرة التي رضي بها أغلب العقلاء والفنانين– تستدعي كبتاً مؤقتاً للظروف الأولية التي ينشأ فيها فن خالد عظيم، ويعني ذلك أن الفن ككثير غيره يجب أن نضحي به في سبيل الصالح العام، فإذا كان الأمر كذلك فلنعترف به دون مواربة ولا نخدع أنفسنا بالإسراف في الخيال بإمكانية خلق فن خالد في ظروف أثبت تاريخ الفن كما أثبت علم نفس الفنان أنها أمر محال[١]

قيمة البعث

عندما ننظر إلى ما سبق على أنه وصف عام للطور الحاضر من التطور الثقافي في أوربا وأمريكا، لا يبدو ما يدعو للشك فيما استخلصه "هيجل" وهو قوله: "إن الفن لم يعد قادراً على إيجاد ترضية للحاجات الروحية، تلك الترضية التي نشهدتها في الفن الأمم والعصور السالفة، تلك الترضية التي كانت ترتبط بالفن في نظر الدين على الأقل بأسمى

---

[١]تخلي "بوخارين" ورادك" عن مذهبهما أول ما كتب هذا الفصل لا يبطل عرضهما لمذهب الواقعية الاشتراكية، وكذلك ليس من المتوقع أن يعرضها حالاً أحد عرضاً أحسن من عرضهما لها، وها هي ذي قد هجرت كما يهجر مذهب سياسي عديم الأهمية الفلسفية، إذ يجب على الواقعية الاشتراكية أن تستغني عن البناية النظرية الممكنة التي كساها بها هذان الناقدان.

الروابط" وفي وسعنا علاوة على ذلك أن نوافق على التفسير الذي فسر به "هيجل" حالة الركود الفني هذه، وقد نقلته من قبل في هذا الكتاب كاملاً[1]. وفيه "إن المدنية الفكرية التي تتصف بها حياتنا اليوم تحتم علينا سواء فيما يتعلق بإرادتنا أو حكمنا على الأمور أن نتمسك بقوة ودقة بآراء عامة، وننظم أموراً خاصة بما يتفق معها حتى تصبح الأنظمة والقوانين والواجبات والحقوق، والحكم العالمية صحيحة مشروعة على أنها قواعد ذات أهمية بالغة تنظم حياتنا ودوافعنا الداخلية" ولكن هذه الخلاصة لا تكون صحيحة إلا إذا قبلنا ذلك التقدير للقيم الذي يرى المدينة الفكرية أرقى من أي نوع آخر من المدنيات، فإن رأى "هيجل" مبنى على نظامه الخاص بالقيم، وهو نظام يعني الفكرات العقلية في الفلسفة والدين المحل الأسمى. "وهيجل"– مع ذلك– لا يحتقر الفن فإن كتابه الجمال (Aesthetik)– إذا أدخلنا في حسابنا كل اعتبار– أكمل وأعمق رسالة على الإطلاق خص بها هذا الموضوع فيلسوف، ولكن فهمه ذاته للحقائق الجمالية جعله يرى أن هذه الحقائق مخالفة للحقائق السامية، تلك الحقائق التي اعتبرها هيجل آخر ما يصل إليه العقل الإنساني.

لقد انصرم قرن كامل منذ أعلن هيجل هذه الآراء الخاصة، ولم نعد نحن الآن واثقين بها كل الثقة، فقد تعلمنا أن نجل كل الإجلال القوى الغرزية للحياة، ولم نعد نستطيع عد الهيكل الحسي لحقيقة من الحقائق

[1] انظر ص ٨٢

أو لخبرة من الخبرات مجرد طور تاريخي قديم في تطور المدنية الإنسانية، مجرد طور يحل محله عالم الأفكار. وقد بلغ الأمر بهيجل أن اعتبر دراسة "علم" الفن ضرورة من الضرورات الأكثر وجوباً من الفن نفسه، ولا نزال نحن نسير وفق هذا الافتراض، فلا نزال نعالج الفن على اعتبار أنه عون للفكر أو مترجم له، بدلاً من أن ننظر إليه على أنه طريقة للتفكير في ذاته. وليس في وسعنا أن نعتنق مذهب الفنان الواقعي الاشتراكي مثلاً إلا إذا تمسكنا بهذا الافتراض.

وحينئذ فالضرورة التي يستلزمها المستقبل هي إعادة تكامل الفن على أنه وسيلة مستقلة للفهم والتعبير، وعلى أنه النظير الحسي للتجريد العقلي يضاده ويساويه، وفي وسعنا القول إن العناصر العقلية تدخل عقل الفنان كي يعطيها فيه رموزها الموضوعية الواقعية، وكذلك في وسعنا القول كما قال "هيجل": "الفهم الفكري يشوه الواقع ويقضى عليه أين وجد وعلى أية صورة كان ذلك الواقع، سواء كان هذا الواقع هو نفسه الحياة الطبعية أو الحياة العقلية، وإنما يكون الواقع خالصاً لا تشوبه شائبة منا متى باعدنا بينه وبين زيادة إدراكنا له بواسطة الفهم الفكري، ولذلك يحاول الإنسان عبثاً الوصول إلى فهم سر الحياة باتخاذه الفكر وحده وسيلة موصلة إلى تلك الغاية". ولذا يجوز القول بأن من الضروري للفيلسوف أن يفهم أولاً الواقع عن طريق الوسيلة الحسية "الفن". والفن على أية حال من ألزم الضرورات الإنسانية وتتطلب المحافظة عليه حياً، الحياة الابتكارية الكاملة التربية الحرة للعناصر الحسية والغرزية في الشخصية الإنسانية، تلك العناصر التي بيناها في الفصلين الخامس والسادس. ومن حقنا أن نؤكد دون تردد بناء على الحقائق

التي استعرضناها فيهما أنه لم يتحقق شيء ما شبيه بذلك الشيء الذي نسميه الحيوية الابتكارية الكاملة للفن على يد أي مجتمع متمدن حتى الآن، وسيوجد التحزر العام من الكبت والخوف الذي تعدنا به طرائق علم النفس الحديث ظروفاً مواتية لفن عظيم لا تقل عما يساهم به في هذا السبيل العزم المتزايد على إفادة الإنسانية من الطرق الحديثة للإنتاج، وهذا على الأقل عقيدة سهلة نقاوم بها كل أولئك الذين يحبون التخلي عنا قانطين مستهزئين بغير أن تمتلئ نفوسهم بذلك السرور، والفرح، والنشوة العالية الرفيعة التي يستطيع خلقها العقل الإنساني، نشوة الفن، نشوة الشعر، نشوة خلق عالم ابتكاري الواقع.

الفهرس

مقدمة المترجم ٥

مقدمة الكتاب ١١

الفصل الأول: الفن والسحر ٢١

الفصل الثاني: الفن والتصوف ٥٧

الفصل الثالث: الفن والدين ١٠١

الفصل الرابع: الفن الدنيوي ١٣٨

الفصل الخامس: الفن واللاشعور ١٧٨

الفصل السادس: الفن والتعليم ٢٠٠

الفصل السابع: الفن في مرحلة الانتقال ٢٢٦